LA TABLE RONDE

MAI 1960

SOMMAIRE

LE LIVRE BLANC DU CINÉMA

Textes résumés :

CHRONIQUES

Préface

La fin des années 50 et l'enjambement sur les années 60, à l'aube desquelles nous sommes à peine, marqueront peut-être un tournant décisif dans l'histoire du cinéma; cet art fait, semble-t-il, de « tournants » et de « crises », tant, depuis qu'il existe, nous avons vu verser de pleurs sur lui! Tour à tour prospère, moribond, éclatant, il apparaît comme ces grands malades dont le diagramme, à la porte des hôpitaux, donne un tracé de tremblement de terre. Par bonheur, les dents de scie qui vont s'inscrire sur la feuille de température du cinéma, entre 1958 et 1960, ne sont pas le signe d'un cataclysme, mais d'une révolution.

C'est-à-dire qu'elles annoncent une vie nouvelle.

Meilleure ou pire que l'ancienne? On ne sait encore.

En tout cas, nouvelle.

Or c'est au moment même où cette secousse se préparait, où cette révolution amorçait ses premières bombes et les jetait, que l'Université Radiophonique Internationale (U.R.I.) entreprenait une vaste consultation, sans précédent dans l'histoire du cinéma et de la radio. Cette enquête dont la réalisation fut assurée par la Radiodiodiffusion Télévision Française répondait à une urgence. Quelle est actuellement la situation esthétique, économique et sociale du cinéma dans le monde? Quels sont les grands courants qui ont traversé chaque nation et quels enseignements peut-on tirer de l'influence de ces courants — s'ils en ont une — sur l'esthétique cinématographique? Ce sont les questions que nous avons posées et à partir desquelles chaque personnalité interrogée pouvait parler de son œuvre propre et de la situation du cinéma dans son pays.

A qui s'adresser pour dessiner ce profil du cinéma dans le monde, sinon à ceux qui font les films et aux observateurs attentifs de cet art éternellement mouvant et remis en question?

Nous eussions souhaité que sur chaque coin de terre où se dressent des caméras et des studios (ou simplement le décor naturel de la vie, et d'une vie filmée) se levât une voix pour nous dire pourquoi et comment le cinéma vivait et s'exprimait sur cette terre. Dans leur immense majorité ceux auxquels nous nous sommes adressés ont répondu et apporté leur témoignage. S'il y a des absents, nous le déplorons : peut-être ceux qui se sont tus n'avaient-ils rien à dire.

***

Nous voici donc en présence d'une masse considérable de documents. Que René Clair ait accepté de patronner de sa haute autorité, de son prestige mondial, une telle confrontation donne à cet assemblage de textes une importance et une signification profondes. Le moment, encore une fois, est bien choisi pour recueillir et publier ces chroniques; elles constituent en quelque sorte le « Livre blanc » du cinéma à l'heure où celui-ci est en pleine effervescence.

Les petites comme les grandes nations cinématographiques connaissent un passage difficile. Les textes et extraits qui sont groupés dans ce volume aideront à en mieux connaître et comprendre les causes. Si dans son panorama du Hollywood d'aujourd'hui Robert Florey parle si longuement de la télévision aux États-Unis, c'est assurément parce que le phénomène T.V. pèse d'un poids très lourd sur le destin du cinéma. Comment le nier, alors qu'il y a quelques jours à peine (le 29 mars et le 3 avril) deux des plus grands cinémas de New York, dont l'un au cœur de Broadway, ont fermé leurs portes pour faire place à des garages et à un hôtel? Voilà dans la même semaine sept mille deux cents fauteuils perdus pour le cinéma à New York...

Mais à côté de ces constatations d'ordre économique, les textes rassemblés ici éclairent d'un autre jour la situation actuelle et permettent de dégager une « vérité du cinéma ». Près du cinéma-industrie, il y a le cinéma-art. Pour celui-ci la situation est également précaire. Deux impératifs s'imposent aux auteurs et créateurs de films :

1° *Lutter contre l'embourgeoisement du cinéma, contre la*

routine et un certain classicisme qui est, non plus un art classique, mais un art empaillé;

2º Trouver des solutions pour que le « grand spectacle » — lancé comme cheval de bataille contre la télévision, vaincue d'avance sur ce terrain — devienne un art réel, se raffine, s'ennoblisse, et ne soit plus ces pauvres mascarades toutes ruisselantes de milliards et de bêtise.

Voilà semble-t-il (pour l'instant) les deux problèmes majeurs du cinéma-art. On a beaucoup parlé — mais ces lamentations reviennent tous les dix ans depuis Méliès! — d'une crise de sujets. C'est une aimable plaisanterie qui sert d'excuse à des producteurs timorés. Les sujets sont dans le monde, éternels, comme les minéraux et les couches siliceuses. Et en outre, chaque époque apporte ses alluvions. Combien de « sujets » — je ne dis pas d'histoires — les événements qui se sont passés dans le monde entre 1939 et 1945 n'ont-ils pas apportés? Ce n'est pas de sujets que manque le cinéma, mais d'esprits originaux pour les raconter. Que l'on recommence à tourner périodiquement l'Ange bleu, Ben-Hur, Jeunes filles en uniforme, Quo Vadis? *ou* les Derniers jours de Pompéi, *ce n'est pas autrement grave. Ce qui l'est davantage, c'est que les versions successives de ces histoires n'apportent aucune nouveauté, ne découvrent aucune personnalité, ne révèlent aucun style.*

L'acuité de ces problèmes rend donc passionnante, et passionnée, l'enquête faite dans le monde cinématographique par l'Université Radiophonique Internationale. Cette somme, réunie dans ce volume, fait le point du cinéma à la charnière des années 50-60. Il serait bon qu'à chaque décade un tel bilan fût fait. Si la radio avait existé en 1900 et que, depuis, elle eût ainsi entrepris de faire connaître au monde la situation du cinéma, toute l'histoire de cet art naissant serait racontée par ceux-là mêmes qui font cet art et qui tiennent dans leurs mains son destin. Quel édifice nous aurions alors!

Puisse l'enquête de l'Université Radiophonique Internationale en être la première pierre!

Roger Regent.

L'Université Radiophonique Internationale, créée en 1949 lors d'un Congrès réunissant autour de la France, 11 Organismes de Radiodiffusion étrangers, groupe, aujourd'hui, 30 Organismes de Radios adhérentes et 25 Organismes de Télévision.

Les programmes de l'U.R.I. sont arrêtés par son Assemblée Générale qui se réunit à Paris, tous les deux ans. Ils sont mis au point deux fois par an, lors du Comité Permanent.

Les émissions de l'U.R.I. sont diffusées par la R.T.F. sur France III, dans le cadre des Émissions Culturelles (« Heure de Culture Française ») chaque samedi, de 8 heures à 9 heures. Elles sont répétées sur « Paris », le même jour de 16 heures à 17 heures.

***

PRÉSIDENT DE L'U.R.I.

– M. Théo Fleischman, Administrateur-Directeur Général Honoraire de la Radiodiffusion Nationale Belge.

MEMBRES DU COMITÉ PERMANENT.

– *France :* M. Paul Gilson, Directeur des Services Artistiques de la R.T.F.
M. Jean d'Arcy, Directeur des Relations Internationales.
M. Michel Robida, Directeur des Échanges Internationaux.

– *Suède :* M. Nils-Olof Franzen, Directeur des Programmes de la Radiodiffusion-Télévision Suédoise.

– *Suisse :* M. René Dovaz, Directeur de Radio Genève.

– *Yougoslavie :* M. Egon Tomc, Directeur des Programmes de Radio Ljubljana.

SECRÉTARIAT PERMANENT.

– M. Louis Foucher, Directeur des Émissions Culturelles de la R.T.F., Secrétaire Permanent.
– M. Paul Ostoya, Adjoint aux Émissions Culturelles.
– Mme Geneviève Druon, Chargée de l'U.R.I. aux Échanges Internationaux.

***

R.T.F., 107, rue de Grenelle, Paris, VIIe.

ALEXANDRE ASTRUC (1)

Parisien, né en 1923, Alexandre Astruc a préféré le journalisme, la littérature et le cinéma à l'École polytechnique. Critique cinématographique de plusieurs journaux et revues, auteur d'un roman, Vacances, *il fut quelque temps l'assistant de Marc Allégret, puis conseiller technique ou co-scénariste de plusieurs films.*

Après avoir produit quelques courts métrages, il débuta en 1952 dans la mise en scène avec le Rideau cramoisi *qui lui valut le prix Louis Delluc. En 1955, il a réalisé* les Mauvaises Rencontres *et en 1957* Une Vie, *d'après Maupassant.*

Créateur et théoricien, Alexandre Astruc a su se trouver un style personnel. La formule « la caméra-stylo » souvent citée pour montrer que le cinéma est une écriture, est de lui.

Abandonnée successivement par la poésie, la peinture et le roman au profit d'éléments moins référentiels, c'est le cinéma, qui au début du XXe siècle, hérite de la fiction. Mais qu'est-ce que le cinéma : un moyen de reproduction mécanique, un nouveau langage, un résultat de l'accession à la culture de couches nouvelles : cela tout à la fois et autre chose encore. Le film, photographie en mouvement, est esthétiquement une forme nouvelle, même si historiquement il doit en particulier à toutes les autres formes d'art dont il a tour à tour hérité.

La fiction, c'est-à-dire l'homme. En Occident jusqu'au XXe siècle, la notion de destin, c'est-à-dire ce sens accordé ou refusé à l'existence humaine, est inséparable de celle de création. Cette dimension est peut-être la plus importante de tout ce que, inconsciemment ou non, le cinéma a hérité du roman : le drame. L'Orient, dit Malraux, a des tableaux : il n'a pas de scène. Même dans ce qu'il a de plus essentiellement plastique, c'est-à-dire dans l'image, le cinéma est sans cesse guetté par la dimension temporelle, d'où la hantise, même chez les plus grands maîtres de l'image, de l'organisation du cadre en scène, moments privilégiés d'une action en devenir perpétuel, tout comme on voit par exemple dans la peinture du XVIIe siècle, dans ce que l'on appelle à tort le réalisme, dans le Caravage, dans le Tintoret, dans Rembrandt...

Il semble que le cinéma ait pris le relais d'un humanisme tragique au moment même où dans toutes les autres formes d'art la notion d'homme, de personnages, disparaît peu à peu complètement. L'œuvre d'art, du moins en Occident, est

(1) Le choix, le montage des textes et les résumés qui suivent ont été établis par Roger Dardenne.

presque toujours un double témoignage : sur l'homme d'abord, sur l'œuvre d'art ensuite : liés indissolublement. La dimension propre à l'artiste s'inscrit à l'intérieur d'un ordre mystérieux, problèmes techniques ou esthétiques posés par l'organisation qu'il sait ou croit devoir donner à une matière : il n'y a pas de peinture en dehors de la peinture c'est-à-dire en dehors de l'atelier, pas de Balzac sans la lecture de Walter Scott, et dans Proust l'homosexualité, l'asthme, les ascendances juives sont des composantes, mais utilisées, j'allais dire choyées, pour être brûlées au feu de la plus dévorante de toutes les obsessions qui est l'obsession esthétique. Un homme de trente-cinq ans riche, intelligent, brillant, n'écrit pas *A la recherche du temps perdu* parce qu'il s'est enfermé dans une chambre de l'hôtel *Ritz :* c'est pour écrire qu'il s'enferme. Même il n'est pas sûr que son asthme, loin de chercher à le guérir, il ne l'ait entretenu avec une secrète ferveur, comme s'il devait être ce qui allait lui permettre de rompre avec le monde et de se consacrer à ce qui, de tous temps, avait été son obsession.

Si, pour en revenir au cinéma, le métier de cinéaste ressemble assez peu à l'idée que l'on peut se faire d'un artiste du XIXe siècle, les problèmes esthétiques qui se posent à lui sont très exactement les mêmes que ceux qui se posèrent à un Balzac ou à un Titien : la double conquête de sa liberté économique à partir du dialogue indispensable avec un public, et de sa liberté de création à partir d'un autre dialogue : à la fois avec un certain nombre de problèmes techniques, et le stade d'évolution à un moment donné de l'art qui est le sien.

Il n'y a pas plus de génie spontané que d'œuvre sans spectateur : la notion de l'artiste sans public est une idée moderne : elle est impensable aussi bien pour un Titien travaillant à la commande que pour un Balzac poursuivi par ses créanciers, comme elle est impensable pour l'auteur de films. Mais Malraux a raison de dire que les œuvres les plus belles d'un artiste sont souvent celles de la vieillesse, moment où le créateur se sent assez sûr de lui pour rompre ce dialogue et ne se mesurer qu'avec ses propres limites. C'est le moment où le Titien, où Franz Hals se préoccupent non plus de plaire, mais de savoir jusqu'où ils pourront aller trop loin.

Ainsi de l'Eisenstein, d'*Ivan le Terrible*, du Charlot d'*Un Roi à New York*, où l'approche de la mort fait surgir devant l'artiste un interlocuteur jusqu'alors invisible qui va se pencher sur son épaule et lui dire : à nous deux maintenant, dans l'ombre, sans témoin, jusqu'où auras-tu pu aller dans l'expérience de ton art, qui es-tu, que vaux-tu?...

Tout ceci pour dire que si le cinéma est un art à part, il est impossible, et singulièrement aujourd'hui, et en France peut-être tout particulièrement, de ne pas découvrir en lui à la fois le rôle et les obsessions qui de tout temps ont tenu les créateurs, que ce soit des peintres ou des romanciers. Quand je dis que le cinéma a pris la relève d'un certain humanisme tragique, je ne veux pas exprimer autre chose : à savoir que c'est peut-être dans cette forme d'expression où la part de l'industrie est la plus grande que, paradoxalement, l'art retrouve une de ses vocations fondamentales : établir le double sur la nature de l'homme et sur l'existence même de l'œuvre d'art. Peut-être précisément parce que, obligé de rencontrer le public, il est contraint de poser cette double interrogation : à la fois que vaut l'homme et pourquoi est-il une créature pour qui et par qui l'art existe?...

On ne s'étonnera pas dès lors que le cinéma d'aujourd'hui se soucie moins de protéger sa pureté, sa spécificité formelle que d'étendre son domaine. Il n'a pas pas peur de la culture car il est la culture, même s'il ne le sait pas. Il n'y a pas d'un côté la culture, de l'autre le cinéma, comme il n'y a pas le musée d'une part et en dehors de lui la création. Tout ce qui a été histoire de l'art contribue tous les jours à faire celle du cinéma ; c'est au cinéma et à travers lui que la culture retourne à la culture car c'est en grande partie à travers lui que la rencontre entre le public et l'œuvre d'art se fait.

L'humanisme n'est pas forcément la tradition, ni le retour aux sources. L'explication de textes et l'archivisme sont des sciences ; l'humanisme est une réflexion sur l'homme. Qu'importe à travers quel moyen elle se fait. Et qu'importe aussi le degré d'élaboration ou de culture que suppose cette création : le cinéma n'est pas la littérature avec quelque chose en plus ou en moins, pas plus que Shakespeare n'est du film historique en mieux, mais peut-être peut-on dire qu'il y a une commune mesure entre Shakespeare et, mettons, certains western, tout comme il y en a entre certains films criminels noirs et les romans de Conrad ou les contes terrifiants d'Edgar Poe...

En même temps qu'il grandit et s'étend encore, le public le plus grand qui historiquement ait jamais existé pour une œuvre d'art, infiniment plus grand que celui des spectateurs des tragédies d'Eschyle, que celui des lecteurs de Balzac ou de Dostoïewsky, ce public demande au cinéma davantage que la distraction. Un des phénomènes fondamentaux de ce temps est l'augmentation du temps accordé aux loisirs. Ce besoin comblé par la télévision ou le magazine, il reste autre chose : la hantise de l'imaginaire, plus forcément réservée

aux femmes ; Mme Bovary prend un amant, mais Georges Eliot écrit *le Moulin sur la Floss :* voilà toute la différence.

C'est prendre l'effet pour la cause que d'expliquer par son aspect industriel le prodigieux essor du cinéma : il y a les mœurs, et le reste, la mode fait le succès d'un Constantin Guys, pas celui d'un Manet, l'anglomanie peut faire lire Agatha Christie, elle ne donnera pas un lecteur de plus à Meredith, et si la télévision s'est développée davantage dans les pays anglo-saxons où l'ouvrier a toujours dépensé davantage pour se loger que pour se nourrir, toujours préféré le foyer à la place publique espagnole ou au café français, les gallup prouvent qu'en définitive il y recherche ce qu'il trouvait autrefois dans les salles : les films de fiction, la forme cinématographique, la représentation imagée du drame.

Le cinéma, d'abord attraction foraine, est passé du concours Lépine à l'artisanat et de l'artisanat à l'industrie parce que socialement il a rencontré un public. Il ne s'est pas fabriqué ce public en devenant une industrie. La publicité, dont on exagère démesurément aujourd'hui l'importance, peut créer des besoins et faire vendre des savons en superposant au besoin d'hygiène toutes sortes d'appels à la sensibilité mais pas plus qu'elle n'est une forme d'expression artistique, elle ne pourra créer des besoins de consommation artistique. L'invention du microsillon a rendu Bach plus accessible, il n'a pas créé le besoin chez l'homme du XXe siècle d'un art musical nouveau. Ce qui, précisément, est particulier au cinéma, c'est que les besoins artistiques contemporains ont pratiquement contribué à la création et au développement d'un nouvel art fondé sur la fiction et la représentation. A travers lui le drame a pris possession de la terre tout entière comme le marxisme a conquis la Chine, comme la civilisation anglo-saxonne avait conquis les trois quarts des continents...

Mais le film est aussi un moyen d'expression individuel, en même temps qu'il est un spectacle et accessoirement un objet. Il y a dans ce dialogue avec l'homme et l'histoire une voix qui dit toujours « je », la même qui inlassablement fait s'arrêter dans les musées les visiteurs devant les cuivres rouges de Rembrandt. Au-delà des problèmes à résoudre, de la technique de représentation, et de l'inspiration même, quelle force pousse la main de l'artiste à se poser sans cesse des questions qu'il est seul à pouvoir se poser : la création est dans l'interrogation ou bien est-il seul à avoir entendu quelque chose, seul à voir vers où, de toiles en toiles, il dirige ses pas? Dans le cinéma plus que partout ailleurs, la mise en scène est interrogation et dialogue, le tableau n'est pas qu'un

objet bien sûr, pas plus que le roman, mais le film en dehors de tout ce qu'il est, est aussi un prétexte, une occasion offerte, moyen de réaliser concrètement, tout au moins un fragment, de cette œuvre forcément à jamais inachevée, à jamais incomplète qui est celle d'un auteur de film. La différence entre Eisenstein et Picasso, c'est que l'œuvre complète de Picasso passe à travers un certain nombre de tableaux que nous connaissons, celle d'Eisenstein à travers un certain nombre de films qu'il n'aura jamais réalisés. C'est pourquoi l'on voit souvent un metteur en scène, à un moment de sa vie, sacrifier volontairement la part qu'il peut y avoir de finition dans ses films à la volonté, qui n'est pas forcément une volonté thématique, qui peut être une volonté formelle, de réaliser quelques-uns de ses rêves accumulés dans l'inaction. S'agissant d'un peintre, on dirait que, faute de temps, il joue l'esquisse aux dépens du tableau ; ce qui est vrai pour Rosselini, ce qui ne l'est pas pour Visconti dont les beaux films un peu figés font penser, par exemple, aux romans de Flaubert par opposition à ceux de Balzac où la volonté imaginative et créatrice va parfois plus vite que la main.

Désormais, dit Gœthe, l'écrivain écrira ses œuvres complètes. Je vois dans la disparition de la notion d'objet une des caractéristiques de l'art moderne. Ce qui est singulièrement vrai dans un certain renouveau du cinéma européen et particulièrement du cinéma français, qui après Rossellini, Antonioni, Mizoguchi, essaye d'enfermer dans un film, pas forcément une pensée nouvelle, pas forcément des sujets originaux (le sujet d'un film étant le film lui-même) mais une certaine volonté morale ou esthétique, ou les deux à la fois, et ceci sur le plan de la mise en scène, personne ne considérant plus sérieusement aujourd'hui la réalisation d'un film comme le moyen de mettre en images un certain scénario.

Car en définitive, une œuvre est *aussi* d'autant plus riche qu'est plus grand le nombre de questions qu'elle résoud et pose, et au cinéma plus qu'ailleurs où les lignes de force dessinées par la main et la pensée de l'artiste sont plus que partout apparentes. Après un demi-siècle d'existence, comme il est singulier de voir que les grandes œuvres qui commencent à se détacher dans l'art cinématographique ne sont pas forcément les dates les plus importantes de son histoire, mais les œuvres des plus grands de ses créateurs : non pas *Caligari* mais les films de Murnau, non pas *la Mère* mais l'œuvre inachevée d'Eisentein, non pas *Sciuscia* mais l'œuvre en gestation de Rosselini, l'œuvre incomplète d'Ophuls et non pas celle de Pabst ; bref, l'œuvre dans laquelle s'est poursuivie sans relâche une certaine volonté d'expression. L'œuvre d'art est

sensibilité également, mais après seulement, et c'est tout ce qui fait en définitive la différence entre Beethoven et la romance, même s'il y a entre eux une commune mesure, au jour de sa création...

Et qu'on ne vienne pas opposer ceux qui travaillent pour le public et ceux qui visent le musée imaginaire de l'avenir, Eisenstein qui meurt chargé d'honneurs, Murnau que le succès de ses films allemands avait appelé à Hollywood, et Mizoguchi qui réalise près de cent films (c'est-à-dire qu'il n'avait rien d'un cinéaste maudit), ont toujours su, infatigablement, écouter en eux la voix orgueilleuse et secrète qui leur commandait d'établir le dialogue avec le public sur le plan de la générosité d'inspiration et d'une certaine grandeur, rarement sur celui du spectacle et de la compromission.

Et s'il fallait absolument trouver une caractéristique commune aux hommes qui marquent ce qu'on appelle le renouveau du cinéma français, je dirai peut-être que c'est cette leçon qu'ils essayent de retenir et d'appliquer : le leçon d'un humanisme à la mesure de ce temps.

★

LUIS GARCIA BERLANGA

Luis Garcia Berlanga s'est placé au premier rang des jeunes qui s'efforcent de créer un cinéma espagnol typiquement national. Il était donc particulièrement qualifié pour parler de ce cinéma qui pose du reste, pour différentes raisons, des problèmes spécifiquement espagnols.

On doit, on ne l'a pas oublié, à Luis Berlanga, ce Bienvenue monsieur Marshall *qui fut au Festival de Cannes 1953 où il fut couronné, une véritable révélation. Il a réalisé depuis, en 1956,* Calabuig *dont il est également l'un des co-scénaristes.*

La salida de misa de doce en el Pilar est le titre du premier film espagnol. Cette œuvre, tournée en 1897 par Eduardo Jimenez, était analogue à celles qui se réalisèrent dans d'autres pays, dans les débuts du cinématographe.

Depuis lors et compte tenu de certaines variations dans la quantité de films tournés, notre production ne connut plus d'interruption, excepté pendant les trois années de guerre civile. Notre cinéma, n'est donc pas, quant aux années d'existence, un cinéma jeune ; il compte soixante années d'âge, comme le cinéma français, italien, allemand, ou américain, et pourtant, le nombre de films qui réellement comptent pour déterminer un style proprement national, est tellement réduit que, vraiment, parler d'une école de cinéma espagnol,

est une prétention réservée aux seuls banquets officiels de fin d'année.

Pour comprendre le problème du cinéma espagnol, il faut déterminer les causes d'un pareil état de choses. Dans cette étude nous examinerons les dangers et les obstacles auxquels se heurte notre cinéma, et les possibilités de progrès que nous autres, Espagnols, souhaitons.

Dans ce problème, il faut distinguer deux aspects : l'aspect économique, le cinéma en tant qu'industrie ; l'aspect artistique, contenu et forme du cinéma espagnol, le côté purement technique n'ayant pas un caractère déterminant.

Dans une industrie, qui, comme l'industrie cinématographique se caractérise par le coût très élevé d'une production, et, par la lente récupération du capital investi, le risque est en raison inverse du nombre de films tournés. D'où l'importance fondamentale d'organiser des entreprises dotées de grandes possibilités de production et solides financièrement. Dans le cinéma espagnol, le poids de la production repose sur des entreprises individuelles, de faible capacité économique, pour lesquelles la production d'un film est une affaire indépendante ; en effet, les capitaux récupérés, ne sont pas réinvestis dans une nouvelle production ; produire un film devient une aventure favorable ou défavorable, hors de tout cycle industriel.

La situation du cinéma devint plus grave encore, lorsque quelqu'un découvrit le moyen, que j'expliquerai, de produire des films sans argent. Ce qui amena des gens poussés plus par des idées de lucre que par une véritable vocation, à s'intéresser à l'art le plus représentatif de notre temps.

Cette atmosphère d'aventures picaresques, provoqua le retrait du capital bancaire, qui préfère des investissements aux bénéfices plus limités, mais plus sûrs et moins sujets au hasard.

Pour toutes les raisons ci-dessus, on vit apparaître de fort onéreux modes de financement des productions : prêts à intérêts abusifs, accordés par des sociétés spécialisées, avances sur les recettes. Avec pour conséquence logique, l'ingérence de ces sociétés, étrangères à la production, dans les plans technico-artistiques du film.

L'industrie cinématographique, ainsi orientée, ne pouvait vivre sans l'aide de l'État. Cette aide se manifesta de plusieurs façons :

1º Sous forme de crédits, dont le montant couvrait près des 40 pour 100 du budget total du film, crédits alimentés par le fond des taxes sur l'importation et le doublage des films étrangers. De là, à essayer de gonfler les budgets de produc-

tion jusqu'aux limites de la vraisemblance, afin d'obtenir le plus fort crédit possible.

2º Moyennant l'octroi d'un certain nombre de licences d'importation de films étrangers, au producteur d'un film espagnol, le nombre de licences d'importation attribuées dépendant de la qualification du film produit et cette qualification devant être accordée par des Commissions officielles de qualification.

Dans une industrie bien organisée, cette mesure, bien qu'artificielle aurait dû permettre de réglementer la concurrence étrangère, à laquelle on imputait le mauvais fonctionnement de notre cinéma. En réalité, cela transforma la production de films en une course aux licences d'importation. Pendant dix ans, de 1942 à 1952, ce fut là le but principal du cinéma espagnol : trouver un système permettant d'obtenir le maximum de licences d'importation. Ce système, on le trouva : produire des films historiques et pendant ces dix années ce fut l'engouement pour les perruques et le carton-pâte ; le budget des films historiques étant gigantesque, la bonne qualification presque assurée, le succès certain, et quatre à cinq licences d'importation à la clef.

Pour une licence d'importation de film américain, on alla jusqu'à payer un million cent mille pesetas. Et l'on obtint ce résultat paradoxal grâce à la vente des licences d'importation et au crédit officiel, rarement restitué. Le film, avant même d'être exploité sur le marché, rapportait des bénéfices. Les distributeurs eux-mêmes refusaient les films auxquels n'était pas jointe une licence d'importation. Ce fut le cas pour le film que je réalisai avec Juan Antonio Bardem ; le producteur avait par erreur vendu la licence d'importation d'un film américain correspondant à notre film, et nous ne pûmes projeter celui-ci que deux ans après qu'il fut achevé !

Ces abus cessèrent en 1952, avec la réforme des normes régulatrices de l'aide au cinéma. On sépara les problèmes de production et d'importation et la formule usuelle fut remplacée par l'octroi de primes d'un montant variable selon la qualification du film, cette qualification étant accordée, en se basant sur le budget de la production et sur les résultats obtenus, par des Commissions de qualification créées à cet effet.

Cette nouvelle législation, bien qu'en net progrès sur la précédente n'est pas encore la solution idéale : en premier lieu, parce que séparer la production de l'importation ne suffit pas à assainir le climat d'aventures dans lequel baigne le cinéma. En second lieu, parce que la Commission de qualification juge sans doute avec les meilleures intentions du

monde, mais avec trop d'indulgence. La plupart des films sont classés en première catégorie, donc, aidés, et leur succès financier assuré, indépendamment de l'opinion de la critique et du public ; et cela d'autant plus facilement que ces mesures d'aide s'assortissent de l'obligation pour les salles de cinéma de projeter un film espagnol pour quatre productions étrangères.

En conséquence, et bien que cela paraisse paradoxal, l'aide au cinéma est à la fois excessive et insuffisante.

— Excessive, en ce qu'elle protège souvent un cinéma qui n'a pas de raison d'exister, ou du moins qui devrait se suffire à lui-même, puisque aussi bien il ne sert que ses propres intérêts.

— Insuffisante, en ce que le bon cinéma, celui qui a besoin d'aide et qui le mérite, doit concourir à chance égale, avec le mauvais cinéma.

En un mot l'aide officielle ne réalise pas une véritable politique cinématographique.

Une industrie, qui, comme celle-ci, n'a pas besoin de lutter contre la concurrence, qui n'est pas régie par des critères de qualité, ne peut grandir saine et forte. Ainsi s'explique la situation difficile du cinéma espagnol qui doit aujourd'hui faire face à un nouveau danger : l'arrivée en masse de producteurs américains, attirés par le coût peu élevé de la production en Espagne, comme ils l'avaient été autrefois, par le bon marché de la production en Italie, et qui contribuèrent, alors, à provoquer la crise du cinéma italien.

Je me suis étendu longuement sur les problèmes de la production puisque malheureusement, le cinéma-art, et le cinéma-industrie, sont indissolublement liés, afin que l'on comprenne mieux, pourquoi, pendant si longtemps, le cinéma espagnol est demeuré tellement impersonnel, tournant si résolument le dos à la réalité, à l'homme, vide de toute recherche, un cinéma qui n'avait rien à dire, sans ambition, ni poids. Un cinéma d'un niveau intellectuel très inférieur. Ceci explique d'une certaine façon, l'éloignement des intellectuels espagnols pour le cinéma ; ou ils l'ignorent complètement, ou ils en parlent avec une méconnaissance telle que mieux vaudrait le silence.

Pour remédier à cet état de choses une seule solution, pour le malheureux cinéma espagnol : suivre le chemin qu'il n'aurait jamais dû quitter et qui est bien dans la ligne de notre tradition artistique : le Réalisme, constante de notre culture dans ses diverses manifestations. Goya, Berruguete, Cervantes, le roman picaresque... en portent témoignage. Cependant, il ne faudrait pas perdre de vue la personnalité

propre du cinéma et croire à la nécessité d'emprunter à la littérature et à l'histoire des thèmes cinématographiques. Il faut choisir des sujets actuels. Puisqu'au cinéma tout est conté au présent, il est rationnel que le présent soit sa principale source d'inspiration. Le cinéma doit être sans prétentions, simple et humain. En un mot un cinéma réaliste, mais d'un réalisme vraiment nôtre, espagnol, qui précisément parce qu'il serait national, pourrait être universel. Distinct du réalisme français ou italien. Car le réalisme, n'est pas une formule esthétique, ou une recette de cuisine, mais une source d'inspiration, avec la réalité et l'homme pour point de départ ; le réalisme sera donc différent selon les époques, l'ambiance, les pays qui l'inspireront. Ainsi le réalisme d'un Fellini est distinct de celui de Sica, simplement, la personnalité des deux réalisateurs mise à part, parce que l'Italie d'aujourd'hui est bien différente de celle de l'après-guerre. De même, et avec plus de raisons encore, le réalisme espagnol aura une personnalité propre.

1939, l'année où finit notre guerre civile, aurait pu marquer les débuts de ce cinéma réaliste, mais on laissa passer une telle opportunité. Le cinéma espagnol n'utilisa pas pour thème, cette guerre qui pourtant s'y prêtait si parfaitement, ou on ne le lui laissa pas utiliser. On préféra faire des films folkloriques ou historiques, dans lesquels l'homme disparaissait derrière la guitare et le sombrero, ou bien sous la perruque et les costumes d'époque.

Aujourd'hui, la voie est ouverte. A côté d'un cinéma purement commercial sans intentions d'aucune sorte, un autre a fait son apparition, qui met en lumière, le rôle social de cet art nouveau : préoccupation des problèmes de l'homme d'aujourd'hui, de ses désirs, de ses ambitions, de ses passions...

On devine déjà la route que ce nouveau cinéma pourrait suivre : celle d'un réalisme critique, d'analyse, témoin de la réalité, de l'homme considéré en lui-même et dans ses relations avec les autres hommes ; de l'homme et de la société ; un réalisme que nous pourrions appeler magique, visant au Surnaturel, aux relations de l'homme avec Dieu.

Parlons aussi d'une autre manifestation de ce réalisme dans le cinéma : le film humoristique ; l'humour n'y serait pas la simple recherche du rire pour le rire, mais un humour teinté d'idées politiques, de poésie, un humour humain qui parfois deviendrait amer... En un mot la réalité même, vue à travers le prisme de l'humour. Un cinéma qui, joint au désir de distraire, seul moyen d'attirer les spectateurs vers les salles obscures, aurait l'ambition de dire quelque chose.

Ceci est le panorama de notre cinéma, qui, aujourd'hui, a enfin commencé d'exister.

Ce qu'il faut craindre? La courte vue de ceux qui n'envisagent que le côté mercantile du cinéma, et ne se rendent pas compte que si, à nous les passionnés du cinéma, celui-ci impose les servitudes de l'argent, à eux, il impose les servitudes de l'art ; car ce n'est que grâce à l'existence d'un cinéma de prestige, présentant une valeur artistique réelle, que le cinéma purement commercial pourra se faire une place sur le marché ; c'est ainsi que cela se passa en Italie après la dernière guerre, grâce au néoréalisme, et c'est ainsi que cela s'est toujours passé, depuis les temps héroïques du cinéma. Ce n'est que grâce aux Griffith, Eisenstein, Chaplin, et à tous ceux qui ouvrirent de nouveaux chemins au cinéma, que purent être créées, les grandes industries cinématographiques. Nombreux sont ceux, et pas seulement en Espagne, qui se contentent de refaire simplement le film à la mode, au succès certain, plutôt que de tenter un quelconque effort personnel. Ils font ainsi du cinéma faux, sans ambition et sans classe.

Nos raisons d'espérer? L'enthousiasme de ceux qui comme nous, aiment le cinéma et croient en lui, comme en l'art le plus représentatif de notre époque, qui le considèrent comme le moyen d'expression le plus important qui ait jamais existé et par le truchement duquel nous voulons exprimer notre façon de penser et de sentir.

Qui gagnera le combat? L'avenir nous le dira.

★

RENATO CASTELLANI

Un des plus remarquables représentants du néo-réalisme italien. Né en 1913. Appartient avant 1939 à ce groupe de Milan où beaucoup de jeunes se formèrent.

Réalisa en 1941 son premier film, le Coup de pistolet, *d'après Pouchkine. Puis il tourna plusieurs autres films dont* Zaza, Sous le soleil de Rome, Primavera.

En 1952, il remporta le Grand Prix du Festival de Cannes pour Deux sous d'espoir *(ex-æquo avec l'*Othello *d'Orson Welles) et en 1954, le Grand Prix de la Biennale de Venise avec* Roméo et Juliette. *Trois ans plus tard, il présentait à Venise* Des rêves dans un tiroir.

Cela ne s'est peut-être pas fait de la même façon pour les autres mais le résultat a été identique pour tout le monde... En effet, nous ne vivons pas isolés ; moi-même, qui ai la renommée d'être un ours, je pense souvent les mêmes choses

que cent autres personnes. Après la guerre, nous avons ressenti tous en même temps, un besoin instinctif de faire certaines choses, sans d'ailleurs que nous nous soyons concertés. J'avais toujours été, pour ma part, un garçon extrêmement renfermé et studieux. J'ai passé mes plus belles années enfermé dans ma bibliothèque. Eh bien, l'année 1944 a représenté pour moi l'explosion de la jeunesse, bien que je ne fusse plus précisément un jeune homme à ce moment-là. Ceux qui ont vécu au temps du fascisme ont été jeunes en retard, tout d'un coup ; et ils se sont mis à faire avec une grande spontanéité, bien que n'en ayant plus l'âge, des choses que font les jeunes gens en se croyant absolument autorisés à le faire.

C'est vraiment cela qu'a été le néo-réalisme ; une explosion de jeunesse... Mais pourquoi le néo-réalisme a-t-il trouvé son expression dans le cinéma, et non dans une autre forme de l'art? — tout simplement, pour une raison pratique... Le cinéma était la forme que le public réclamait le plus. Il représentait le moyen d'expression le plus simple. Au XIXe siècle, dans une situation analogue, on aurait vu s'épanouir toute une floraison de splendides mélodrames. A notre époque, ce sont des films qui sont nés.

Fait pratique, mais aussi fait spontané, le néo-réalisme n'est pas apparu pour discuter des problèmes mais bien pour se pencher sur la vie des hommes tels qu'ils sont. Je me rappelle comment a pris naissance l'idée de *Deux sous d'espoir*. A l'époque où j'avais été chargé de préparer une édition cinématographique d'*Othello*, (qui ne fut d'ailleurs jamais tournée), il m'arriva de visiter Pompéi. Je me promenai pendant des heures dans ces rues mortes et vides, battues par le soleil. Ce fut une des sensations les plus extraordinaires que j'aie jamais éprouvées. C'est là que me vint l'idée du paysage qui devait servir de cadre au film : la vie et la mort si étroitement liées, et si profondément caractéristiques des populations napolitaines. L'intuition du cadre vint en premier ; la connaissance de l'homme, se fit par la suite. Ayant rencontré un paysan, j'entrepris de le faire parler. Une de ses réponses me frappa. Je lui avais demandé « comment ça se passait » pour lui. Il me répondit ces mots : « Ce mantenimme... » (nous nous maintenons, nous vivons...). La pensée qu'il puisse exister au monde un être humain qui se proposait, comme unique idéal, non pas d'aller mieux, mais simplement de « s'en tirer », cela provoqua en moi une violente réaction. Mais, chose assez remarquable, cela ne m'amena pas du tout à me créer des problèmes, ni à superposer à la réalité découverte, quelque idée préconçue. Ç'aurait été absurde de

prendre au tragique l'expérience de ce paysan qui devint l'inspirateur de *Deux sous d'espoir;* si je n'avais pas raconté ce film avec cette espèce d'aisance, de légèreté avec laquelle le jeune paysan avait prononcé son « Ce mantenimme », j'aurais étouffé le poussin dans l'œuf. Il me parut plus sympathique d'adhérer à la condition humaine de cet être simple, et de devenir moi-même quelqu'un qui peut dire « Ce mantenimme ». C'est pour cette raison que *Deux sous d'espoir* n'a pas été un réquisitoire contre les *conditions* réellement désespérées de la vie là-bas. Si j'avais voulu prononcer une condamnation, j'aurais fait un pamphlet. Ou bien, et à condition d'en avoir le souffle, j'aurais fait et ferais encore comme Swift, l'écrivain qui me semble le plus génial... Si j'en étais capable, j'inventerais une satire à en arracher la peau aux gens, j'essaierais quelque chose dans le genre des *Voyages de Gulliver.* N'étant pas à la hauteur, je me contente de l'ironie ; c'est ce que l'on substitue au prêche, lorsqu'on se sent un trop grand pécheur pour se permettre de faire de la morale.

Mais ce n'est pas tout. Un vrai moraliste, un auteur satirique qui se respecte, ne doivent pas aimer leurs personnages comme je les aime. J'ai toujours été plein d'ingénuité, et convaincu que nos semblables sont bien meilleurs que ce qu'ils auraient pu être étant données les conditions dans lesquelles ils vivent. Pensons au monstrueux fossé qui s'est creusé entre nous et le monde mécanisé, — à la facilité avec laquelle nous pouvons obtenir aujourd'hui des résultats qui étaient inconcevables autrefois, — au déséquilibre qui domine notre vie actuelle ; et nous comprendrons pourquoi l'homme peut être jugé bon et raisonnable, contrairement à ce qui peut sembler à première vue. Pourquoi accuser et condamner, alors? Il est autrement plus juste de comprendre et d'aimer. Et c'est là, qu'est la fonction du néo-réalisme.

A travers quelles expériences s'est donc fait jour en moi cet immense besoin de réalité, qui a atteint après la guerre son point culminant? Il est difficile de reconstruire son propre passé ! Mais je suis sûr d'une chose : c'est que l'intérêt que j'ai pris aux questions du spectacle est né au moment où, me trouvant à l'Université, j'allais obtenir mon diplôme d'architecte. C'était en 1933. Je préparai (et je crois avoir été le premier à le faire), une émission radiophonique entièrement enregistrée sur le vif, et montée ensuite. Cela me procura une invitation à Rome, de la part de Mussolini, et la charge d'organiser un grand « spectacle » à la Radio, sur la *Bataille du Piave* — une espèce de « mixage » compliqué de voix, de bruits, d'explosions, de coups de feu, de musique,

enregistrés à part, puis combinés selon la technique du cinéma sonore. L'expérience se termina vite. Je n'eus mes premiers contacts avec le cinéma, que quelques années plus tard.

En Afrique orientale, où je fus lieutenant du génie, je connus Mario Camerini, qui était en train de réaliser en Éthiopie *Il Grande Appello*, et je devins « l'assistant militaire » du film. Je commençai à Milan à exercer ma profession d'architecte, sans grand enthousiasme : désormais, le spectacle m'attirait beaucoup plus. Avec le premier argent gagné, je m'en fus à Rome ; je me mis à écrire avec rage scénario sur scénario, et à frapper aux portes de tous les producteurs possibles. Ce fut Mario Soldati, qui m'ouvrit la voie, en m'associant à la mise en scène d'un film d'épouvante comique : *l'Horloge à coucou*, que devait diriger Camillo Mastrocinque. Après ce premier pas, le reste suivit avec une certaine facilité. Je repris contact avec Camerini, et je participai à la mise en scène de *Battements de cœur;* j'écrivis pour Alessandro Blasetti *le Masque noir*, puis *la Couronne de fer*. Ce sont des œuvres de caractère assez différent, dans lesquelles se reflétaient sans aucun doute mes incertitudes de jeunesse. Tout cela s'éclaircit un peu plus tard, alors qu'un directeur de production, Libero Solaroli, me signala le conte de Pouchkine : *Un coup de pistolet.* Je courus chez moi pour le lire. Le sujet me plut tellement, qu'en deux nuits, le scénario était fait. Tout se fit d'ailleurs très rapidement. La société Lux, pour laquelle je travaillais, me confia la régie du film. C'était en 1940-41. Après *Un coup de pistolet*, ce fut *Zaza*, et pendant les derniers mois de la guerre, *la Donna della montagna...* Le passage de l'un à l'autre de ces films, avait son explication logique. Parti d'un monde essentiellement abstrait (l'ambiance russe, le ton littéraire avec une certaine allure byronienne), je ressentis le besoin d'approfondir le caractère des personnages, et de les faire plus vrais, plus... « en chair et en os », comme dans *Zaza;* cette aspiration étant réalisée, il me parut naturel de continuer dans le même sens, et je voulus tourner un film en partant de la réalité, sans presque rien reconstituer en studio ; ce fut *la Donna della montagna*. L'année 1944 arriva, avec la fin de l'occupation allemande, et l'entrée des alliés à Rome. C'est pendant ces quelques mois qu'eut lieu chez nous tous, la transformation instinctive qui devait nous conduire au néo-réalisme. Déjà préparé sans m'en rendre compte, par mes précédentes expériences, j'écrivis deux scénarios, avec comme unique but pratique, la reprise du cinéma italien, alors que tout avait été détruit : studios, décors et matériel, et qu'il n'y

avait pas de capitaux suffisants pour mettre sur pied un film viable — le premier fut *le Pensionnaire.*

C'était l'histoire d'un délinquant de droit commun, qui le 8 septembre 1943, au moment où l'Italie signait l'armistice avec les alliés, s'évadait de la prison romaine Régina-Cœli, et était obligé de se cacher pendant l'occupation nazie. C'était un film vraiment économique, qui pouvait se dérouler tout entier dans quatre pièces. Mais le projet n'aboutit pas. Ni d'ailleurs le suivant non plus, fondé sur les aventures d'une femme sicilienne, Maria (d'après une comédie de Luigi Capuana) ; il aurait dû être réalisé entièrement en extérieurs, sans acteurs, avec des personnages pris au hasard dans la vie de tous les jours.

Après quelques autres tentatives inutiles, je pensai qu'il me fallait recommencer à travailler. Il y avait déjà pas mal de temps que je ne faisais rien... J'eus l'occasion de rencontrer l'acteur qui venait de se couvrir de gloire dans : *Rome ville ouverte,* Aldo Fabrizi ; je fis un film pour lui, c'est-à-dire, autour de sa personne de grand protagoniste, de grand « matador », en acceptant en toute lucidité les restrictions que cela m'imposait : c'était, je le savais bien, un exercice pour une seule corde... Pas précisément ce que j'aurais voulu... Mais, il fallait survivre, et s'imposer pour pouvoir faire ensuite à sa tête. Et en fait, ce fut ainsi. Ce film avec Fabrizi, *Mon fils le professeur,* n'était pas encore fini, que je travaillais déjà avec Fausto Tozzi à la préparation de : *Sous le soleil de Rome.* Tozzi avait recueilli une énorme documentation sur la vie de la jeunesse des quartiers populeux de Rome ; ce fut la base d'enquêtes longues et minutieuses, que nous eûmes à mener par la suite ; nous mêlant aux jeunes, les suivant dans leurs aventures, leurs amusements, leurs « folies ». C'était enfin le film sans acteurs, tourné sur le vif, dont j'avais rêvé depuis si longtemps. Inutile de raconter les vicissitudes de la réalisation, qui passa d'un producteur à l'autre sans succès (nous étions en 46 et l'idée paraissait hardie), jusqu'au jour où elle atterrit sur le bureau de Sandro Ghenzi, qui en comprit la signification et décida de s'en charger. Le reste est connu, depuis l'odyssée à travers Rome, pour trouver les « vrais » protagonistes, jusqu'aux scènes tournées par surprise dans la rue, au milieu des gens, et à la facilité « garibaldienne » avec laquelle le film fut tourné, jour après jour, dans une atmosphère joyeuse et fervente.

Après cela, ce qui me restait à faire m'apparaissait clairement. Il fallait conquérir ce minimum de liberté que l'exigence des producteurs peut concéder à un metteur en scène,

Ensuite, continuer à avancer sur la voie de la connaissance directe de l'homme, sans idées préconçues, sans « messages sociaux »; avec l'unique préoccupation de ne pas trahir les choses que je voyais, de dire la vérité telle qu'elle s'offrait à mes yeux : *Primavera, Deux sous d'espoir*, et, après la parenthèse de *Roméo et Juliette, les Songes dans le tiroir*. Et maintenant, un film sur les détenues d'une prison féminine : *Sous le soleil de Rome*.

★

RENÉ CLAIR

René Clair qui fut journaliste puis acteur avant d'être metteur en scène, est incontestablement une des personnalités les plus marquantes du cinéma. Les titres de ses films sont dans toutes les mémoires. Est-il besoin d'en rappeler quelques-uns : le Million, Quatorze juillet, le Silence est d'or, les Grandes Manœuvres ! *Dans tous s'exprime une personnalité qui fait de chacun quelque chose d'à part dans la production cinématographique. Il y a un « style » René Clair. Un style extrêmement original, essentiellement de « chez nous » et qui a permis de citer à propos de son inventeur, les noms de quelques grands écrivains français : Marivaux, Musset, Stendhal.*

Personne ne parle avec plus de pertinence que René Clair de cet art du cinéma qu'il pratique si heureusement et sur lequel il a beaucoup réfléchi.

Il fut un temps où l'apparition d'un appareil de prises de vues sur un trottoir provoquait le rire des passants. « C'est du cinéma » disaient-ils. Et l'on échangeait les regards complices de ceux qui sont associés à une bonne farce, la farce qu'allait jouer aux futurs spectateurs l'appareil à trois pieds dont un opérateur au faux col empesé tournait la manivelle génératrice d'illusion.

De nos jours, le cinéma est pris au sérieux. Il faudrait une bibliothèque considérable pour contenir toutes les études critiques, techniques, historiques et philosophiques qu'il a inspirées. Et il existe un grand nombre de personnes qui le considèrent comme un art, ce qui, nous devons le dire, est à l'origine d'un sérieux malentendu.

Les habitudes des mœurs et du langage sont telles que, même au cours des époques les plus révolutionnaires, le présent a peine à se défaire des formes du passé. Ainsi Robespierre, en perruque poudrée, discourait à la Convention dans le style de la *Nouvelle Héloïse*. Le mot « art » pris dans son acception séculaire, est impropre à qualifier un mode d'expression que l'on ne peut juger avec justice si l'on ne

tient pas compte des conditions de son existence matérielle et dont, en quelque sorte, les moyens justifient la fin.

Nous parlons ici du cinéma de fiction, tel qu'il est connu généralement du public, et non pas des films dits expérimentaux, documentaires, d'amateur, etc., dont les conditions d'existence sont fort différentes. Pour le cinéma de fiction, s'il est relativement facile de plaire à la majorité des spectateurs en s'efforçant de ne pas viser trop haut, il n'est pas beaucoup plus difficile de séduire une minorité par un essai dont le principal mérite est de se soustraire à la loi commune. La difficulté majeure c'est d'obtenir l'approbation d'un vaste public pour une œuvre de qualité. Il ne s'agit pas seulement de faire le mieux possible, ce qui est une règle de l'art, mais le mieux possible *pour le plus grand nombre possible*. Sous tous les régimes économiques que l'on puisse concevoir, la nature même du cinéma le soumet à cette servitude à laquelle les arts classiques n'ont jamais été aussi impérieusement astreints.

On sait qu'une même anecdote ne peut être contée de la même façon à des étudiants ou aux enfants d'une campagne, dans une chambrée ou dans un salon. C'est pourtant le but que l'auteur de films se propose d'atteindre. On mesure la complexité de sa tâche quand on se rappelle qu'au temps de Molière, et dans un seul théâtre, les goûts du parterre n'étaient pas ceux des marquis. Aujourd'hui, que de marquis, que de parterres, la même œuvre doit affronter en toutes provinces et en tous pays ! Aux pessimistes qui déplorent le grand succès obtenu par des ouvrages médiocres, les optimistes rappellent que le cinéma peut, de temps à autre, donner des témoignages de sa valeur et que la plupart des films qui, à juste titre, sont restés dans son Histoire ont connu le succès.

On entend parler chaque saison d'une « crise » du cinéma. On en parlera, pensons-nous, aussi longtemps que le cinéma existera sous la forme que nous lui connaissons. Cet état de crise est permanent. Sa principale cause est la rareté des sujets (et par sujet nous entendons non pas le thème mais le « scénario » et son développement) qui, sans vulgarité, sont aptes à satisfaire ce grand public qui est la somme de tant de publics divers.

Le cinéma dispose d'un outillage considérable, d'un nombre imposant d'artistes et d'artisans de valeur, mais n'a jamais compté de nombreux auteurs doués d'imagination et d'originalité. On peut former des techniciens, mais on ne peut pas donner des qualités d'invention à qui n'en possède pas. Arrêtez, au hasard, cent personnes dans une rue. Parmi elles, il s'en trouvera deux ou trois qui, si les moyens et le temps

leur sont donnés, parviendraient à faire de la « mise en scène » cinématographique aussi convenablement que certains professionnels. Mais combien de milliers de passants faudrait-il interroger avant d'en trouver un qui soit capable d'écrire de bout en bout un scénario contenant des « idées » neuves ou de quelque intérêt? Or, un bon scénario, le plus souvent, donne naissance à un bon film. Les meilleurs techniciens ne peuvent tirer une réalisation intéressante d'un scénario médiocre et une médiocre réalisation parvient malaisément à gâter un scénario de valeur.

On rougirait d'écrire de si pauvres vérités si l'on ne savait que, tout évidentes qu'elles paraissent aux gens de métier, elles sont la plupart du temps méconnues de certains amateurs qui parlent de cinéma comme parlent de guerre les stratèges de café et, ne tenant pas compte de son caractère véritable, le jugent du fond de leur province, cette province s'appelât-elle Paris. Quand Arthur Knight dans son remarquable livre *The Liveliest Art* plaisante « *thes pecial esperanto of Cine-Club experts* », il nous apprend que la même espèce existe et use du même langage en tous pays.

Moins puérils mais tout aussi éloignés de la réalité sont ceux qui rêvent d'un cinéma idéal dont les créations, libres de toute contrainte, seraient destinées à quelques groupes de dilettantes. A notre sens, ceux-là font montre d'un esprit rétrograde et non pas « d'avant-garde ». En quel siècle croient-ils vivre? Leurs mesures de jugement sont aussi périmées que l'once ou que la toise quand elles s'appliquent à un moyen d'expression moderne et dont la portée s'étend sur le monde entier. Les tours de cartes qui conviennent à un salon n'ont pas leur place parmi les jeux du cirque.

Pour nous, si un sort cruel nous mettait en demeure de choisir entre un esthétisme désuet et la doctrine de Hollywood selon laquelle le public n'a jamais tort, nous serions contraints de nous ranger, la mort dans l'âme, parmi ceux qui voient dans le succès populaire la seule sanction qui compte. Il n'est pas certain que le public ait toujours raison mais il est certain que les auteurs qui le dédaignent ont toujours tort.

Cela veut-il dire qu'il faille s'en tenir aux formules éprouvées, se méfier de toute innovation, travailler à l'ombre d'un prudent académisme? Bien au contraire! Plus que jamais le cinéma réclame de l'originalité. Le temps du film « de série » est révolu. Le public a perdu l'habitude d'aller au cinéma chaque semaine pour voir n'importe quel film, mais un film qui l'intéresse attire plus de spectateurs qu'en aucune autre époque. C'est là une indication remarquable pour

l'avenir du spectacle filmé, tout au moins pour son avenir immédiat, l'histoire du cinéma nous ayant enseigné qu'il est téméraire de préjuger de son avenir lointain.

En 1895, les frères Lumière ne croyaient pas que leur invention dût survivre aux séances du *Grand Café*. En 1925, personne ne pensait que le film parlant fût au point de conquérir les écrans du monde. En 1945, Hollywood ne prévoyait pas que la télévision allait, en quelques saisons, détruire son immense empire. Que de changements vont se produire encore, avant qu'en 1995 soit célébré le centenaire du cinéma ! Un moyen d'expression qui dépend si étroitement des évolutions et révolutions de la technique n'a pas fini de nous surprendre et, souhaitons-le, de nous émerveiller.

★

JEAN COCTEAU

Il est sans doute inutile de rappeler l'œuvre cinématographique de Jean Cocteau depuis ses débuts, en 1931, avec le Sang d'un poète. *Il suffit d'indiquer qu'elle ne ressemble à aucune autre. Elle ne se soucie pas des règles, elle est conçue en dehors de ces règles avec la liberté d'un poète.*

Pendant plus de dix ans (Orphée *a été tourné entre septembre et novembre 1949) Cocteau n'a rien donné au cinéma. Il y revient avec* le Testament d'Orphée *qu'il nomme lui-même un « poème visuel » et à propos duquel il a écrit les pages qu'on va lire.*

N'importe quel jeune aviateur peut actuellement exécuter les acrobaties que j'exécutais jadis avec Garros — dont seuls Garros et Pégoud étaient capables. N'importe quelle jeune pianiste peut faire les traits que seuls savaient faire Liszt et Chopin. Il en va de même pour les progrès techniques du cinématographe. Lorsque je tournais *le Sang d'un poète*, il y a trente ans, je ne savais rien du métier et personne au monde n'aurait pu m'apprendre ce que j'ignorais. Il m'a fallu inventer à mon usage une technique, trouver avec mille difficultés ce qui, ensuite, allait devenir d'une simplicité enfantine. Trop de progrès rendent la route facile et font l'âme paresseuse. Actuellement, n'importe quel jeune cinéaste est capable de produire un bon film, de même que n'importe quel jeune peintre en sait assez pour ne plus peindre une vraie croûte. Dans son discours de réception à l'Académie française, Voltaire annonce déjà le danger des progrès techniques. « Un peuple trop adroit, dit-il, et trop intelligent, *ne pousse plus de pointes*. » Il veut dire par là

que l'exceptionnel disparait au bénéfice d'une moyenne honnête.

C'est à cause de cela que j'avais renoncé à l'emploi du film, bien qu'il nous offre un véritable véhicule de poésie, en ce sens qu'il permet de montrer l'irréalité avec un réalisme qui oblige le spectateur à y croire.

Peu à peu en constatant que *le Sang d'un poète*, film tourné pour quelques amis intimes, se projetait depuis trente années dans toutes les capitales du monde et singulièrement à New York où il dure depuis dix-neuf années dans le même cinéma, établissant la plus longue « exclusivité » connue, je pensai qu'il serait curieux de boucler ma boucle et de terminer ma carrière de cinéaste par un film analogue au *Sang d'un poète* et m'obligeant à sauter d'autres obstacles que jadis.

Un film libre, sans qu'aucune condition commerciale n'intervienne et destiné à l'innombrable public de jeunes formés par les cinémathèques à travers le monde et auquel on ne sert jamais les spectacles dont il a faim et soif.

En outre, j'estime qu'une des grandes fautes de la cinématographie vient de ce qu'on n'envisage jamais plusieurs manières de lancer un film, obligeant les jeunes à faire œuvre de vieux et à épouser les vieilles habitudes, faute de quoi leur film resterait dans un coffre sans pouvoir en sortir.

Peut-être était-il indispensable qu'un homme âgé — c'est-à-dire plus libre qu'un jeune d'être jeune — ouvre une porte close et prenne la tête d'un cortège qui ne demande qu'à se mettre en marche.

Lorsque j'ai dit à la télévision et à la radio que mon film « le Testament d'Orphée » *n'aurait ni queue ni tête mais une âme*, je plaisantais sans plaisanter. Car, en effet, je m'étonne dans une époque où les peintres ont sacrifié le sujet à l'art de peindre et annulé le modèle ou prétexte à peindre, les cinéastes, harcelés par les producteurs qui croient connaître le public et en sont restés à l'enfant qui veut qu'on lui raconte une histoire, exigent un « sujet » et un *prétexte* alors que la manière de dire, de montrer les choses, et de meubler l'écran, est mille fois plus importante que ce qu'on y raconte.

Hélas, le public (et celui des films est innombrable) ressemble encore à une dame qui, n'aimant pas les zouaves, déclarerait ne pouvoir aimer *le Zouave* de Van Gogh, à un monsieur allergique aux roses, qui ne pourrait accrocher à son mur un bouquet de roses de Fantin-Latour ou de Renoir.

Mais l'heure est venue de détruire ces tabous ridicules et d'éduquer le public de cinéma au même titre que le public des expositions de peinture. Sinon la jeunesse du milieu cinématographique ne sera jamais jeune, et condamnée à obéir

toujours aux mauvaises habitudes du producteur, du distributeur et des directeurs de salles.

Il est ridicule de dire que le cinéma n'a rien à faire avec le rare. C'est lui refuser son rôle de Muse. Or les muses doivent être représentées dans la position de l'attente. Elles attendent que la beauté, qui déconcerte au premier abord et semble laide, pénètre lentement dans les esprits. Hélas, les sommes absurdes que le cinéma coûte, l'obligent à s'incliner devant l'idole de l'immédiat.

C'est cette hideuse idole de notre époque, c'est ce détestable dogme, qu'il faut vaincre. On n'y arrivera pas du premier coup. Mais je serais fier si mon effort y entre pour quelque chose et si un jour futur la jeunesse me doit un peu de pouvoir sortir un film comme un poète édite un livre de poèmes, sans être condamné à l'impératif américain du best-seller.

Le veau d'or est toujours de boue, sorte de calembour que je signe sans honte et sans craindre qu'on ne me le reproche. Il relève de l'oracle de Delphes. Car il adviendra que l'argent idéologique du cinéma et les fortunes abstraites qu'il affiche ne barreront plus la route aux sommes raisonnables que le moindre film nécessite et qui sont instantanément récupérées si le film apporte du neuf et ne rabâche plus ce dont le mépris qu'on a du peuple l'imagine avide. Ce sont les fameuses « élites » qui barrent notre chemin. Le peuple est sensible à la beauté, même si elle le déroute. Et nos films qu'on accuse d'être faits par une minorité doivent en sauter l'obstacle et tomber dans cette majorité qui juge de plus en plus instinctivement et n'est pas encore fermée au neuf par la routine des modes.

Mon anticartésianisme est si vif que j'en arrive à en être le Descartes.

Autant je respecte le cercle entrouvert de Pascal où le hasard peut pénétrer par surprise, autant je déteste le cercle fermé d'un savant contredit par les progrès de la science et qui symbolise l'horrible manie de tout vouloir comprendre du peuple français. Pourquoi? C'est le leitmotiv de la France. « Expliquez-moi ce que vous avez voulu peindre. » Pour un peu il faudrait expliquer ce que la musique veut dire. Comme pour *la Symphonie pastorale* où la salle se délecte en reconnaissant le coucou et les rondes paysannes.

Or tout ce qui s'explique, tout ce qui se prouve est vulgaire. Il faudra bien que les hommes admettent qu'ils habitent une planète incompréhensible où ils marchent la tête en bas par rapport aux indigènes des antipodes, et que l'infini, l'éternité, l'espace-temps et autres phantasmes resteront toujours

incompréhensibles à notre intelligence infirme, réduite à trois dimensions, même si le pauvre terrien s'arrache péniblement de la terre (à laquelle il demeure attaché par un cordon ombilical) et visite la lune, qui est une ancienne terre morte et pas beaucoup plus éloignée de nous que Asnières ou Bois-Colombes.

La lune a été terre — la terre sera lune. Le soleil sera terre et ainsi de suite. C'est tout ce que nous savons d'un effroyable mécanisme dans lequel nous nous sommes distribués le grand premier rôle et ne sommes rien — quelques microbes d'une moisissure que notre petitesse nous montre comme d'agréables paysages et de charmantes campagnes.

Le Testament d'Orphée : ce titre n'a aucun rapport direct avec mon film. Il signifie que je lègue ce dernier poème visuel à tous les jeunes qui m'ont fait confiance malgré l'incompréhension totale dont mes contemporains m'entourent.

Je souligne que ce film est le contraire du film « artiste » et intellectuel.

J'aimerais pouvoir dire « je ne pense pas, donc je suis ». Toute pensée paralyse l'agir. Or un film est un enchaînement d'actes. La pensée l'embourbe et l'orne d'un style prétentieux et insupportable. La poésie est le contraire du « poétique ». Dès qu'on veut être poète on ne l'est plus et la poésie se sauve. C'est alors que le public la reconnaît de dos et se félicite d'être assez fin pour la comprendre.

Je pense qu'une œuvre cinématographique ne peut davantage se raconter qu'une œuvre peinte.

C'est sa « matière et sa manière » qui comptent et non ce qu'elle représente.

Du reste, je n'attends de ce film aucun des succès dont se remboursent les fastes du cinématographe. Quelques amis et quelques personnalités du milieu acceptent de rendre possible une entreprise qui, je le répète, ne répond à aucun des impératifs du cinématographe. Il s'agit *d'autre chose*, de cet « autre chose » qui auréole mystérieusement certaines vedettes du sport et du music-hall. Et lorsque les gens m'objectent que les sportifs que j'admire ne sont pas des sportifs, que les tableaux que j'aime ne sont pas des tableaux, et que je leur demande « alors, que sont-ils »? ces gens me répondent « je ne sais pas, *c'est autre chose* ». Or il me semble que cet « autre chose » est, somme toute, la meilleure définition de la poésie.

Cette fois, dans mon film, j'ai pris bien garde à ce que les truquages soient au service de la ligne interne et non pas de la ligne externe de la bande. Ils doivent m'aider à rendre

cette ligne aussi souple que celle d'un homme qui « gamberge » pour employer ce terme admirable mais qu'on ne trouve pas dans notre dictionnaire.

Gamberger signifie laisser l'esprit suivre son cours sans contrôle et sans correspondre ni au rêve, ni à la rêverie, ni à la rêvasserie, permettre à nos idées les plus intimes, (les plus emprisonnées en nous) de prendre la fuite et de passer sans être vues devant les gardes. Tout le reste n'est que « thèse » et « brio ». L'une et l'autre me rebutent.

Car la thèse nous oblige à *voiler notre roue*, à la tordre par obéissance à une ligne artificielle, et le brio nous pousse à employer sans motif valable les accélérés, ralentis ou à l'envers, fort tentants à mettre en œuvre mais dont l'effet de surprise ne compte que s'ils s'intègrent dans la besogne et ne passent pas au premier plan.

Si les personnes distraites et frivoles qui jugent nos films savaient ce que représente de rigueur son montage, elles nous regarderaient avec quelque crainte et nous dénonceraient au Tribunal d'Église comme alchimistes.

Il est vrai que nous fabriquons de l'or. Seulement cet or n'a pas cours, sauf pour quelques âmes rares et attentives.

Il m'arriva, jadis, de parler du merveilleux film *Lady Lou* (Mae West), avec un homme du monde très supérieur à sa caste et passionné par une bande qu'il avait été voir cinq fois. Comme je lui rappelais certains épisodes (celui entre autres de Mae West qui cache la morte en feignant de peigner ses cheveux) il m'avoua ne pas s'en souvenir et s'étonna que je m'en souvinsse. Bref, il n'avait rien vu, mais ressenti une vague jouissance d'un *ensemble*, sans qu'aucun de ces détails qui nous donnent tant de peine à faire, ne le frappent.

Et, je le répète, cet homme du monde était fort au-dessus des intelligences de son milieu.

Mais si tous ces détails n'existaient pas, l'ensemble du film ne l'aurait pas frappé, n'aurait laissé aucune trace dans sa mémoire.

Il est incontestable que la plupart des spectateurs de mon film diront que c'est une sottise et qu'on n'y peut rien comprendre. Ils n'auront pas tout à fait tort car il m'arrive de n'y rien comprendre moi-même et d'être au bord d'abandonner la partie et de présenter mes excuses à ceux qui m'ont cru. Mais l'expérience m'ayant appris qu'il ne fallait sous aucun prétexte renoncer à ces choses qui eurent un sens et qui paraissent le perdre, je cherche à vaincre ma faiblesse et à m'imposer la confiance en moi que j'éprouve vis-à-vis des autres, si je les admire et si je les respecte. Bref, je fais

confiance à cet *autre*, à cet étranger que nous devenons quelques minutes après avoir créé un ouvrage.

La vie veut-elle « dire quelque chose »? Je me le demande et il arrive souvent que l'art consiste à essayer de lui fabriquer une signification factice et de l'amputer de ce charme, de cette mystérieuse « part de Dieu » dont parle Gide et qui, chez lui, pourrait souvent s'appeler « part du Diable ».

Mes deux épouvantails sont le *poétique* et *l'intellectualisme.* Ils mènent, hélas, le monde, et chassent le monde ailé que le poète arrive parfois à prendre au piège. Jean l'Oiseleur, ainsi, ai-je, dans ma jeunesse, signé mes dessins et mes textes.

C'est Jean l'Oiseleur qui tourne *le Testament d'Orphée* avec l'espoir d'atteindre en ce triste monde quelques âmes fraternelles. « C'est, disait Gœthe, en se serrant contre soi qu'on risque de rencontrer des âmes fraternelles. » Slogan dangereux dans un âge où la dépersonnalisation gouverne les peuples et tente d'abolir les différences et les contrastes qui donnaient à l'univers un visage humain et parvenaient à vaincre la platitude et le robot.

Voici mon vœu et mon oracle : « A la longue, la dépersonnalisation rendra les âmes si lugubres qu'il se reformera une victoire du singulier sur le pluriel, que la majorité ne se croira plus juge suprême, que les moutons ne prendront plus la place du berger, que des minorités ne rêvant plus d'être majoritaires redeviendront pareilles à ces prêtres qui conservaient les secrets du temple, bref que l'esprit de création qui est la plus haute forme de l'esprit de contradiction, abolira le « faites ce qui vous chante » moderne, cette mauvaise liberté d'agir qu'on enseigne à l'enfance américaine et qui supprime le ressort essentiel des enfants, des jeunes, des héros et des artistes, « la désobéissance ».

★

MARK DONSKOÏ

Mark Donskoï est né en 1897 à Odessa. Après avoir été assistant et monteur auprès de divers metteurs en scène, il débuta à trente ans comme réalisateur de films. Ses trois premières productions furent tournées en collaboration avec Averbach. En 1930, Donskoï tourna seul la Rive étrangère, *et en 1931* le Feu. *Mais c'est en 1938, 39 et 40 qu'il donna la trilogie qui constitue probablement le sommet de son œuvre et dont le personnage central est Maxime Gorki. Ces trois films s'intitulent* Ma Vie d'enfant, En gagnant mon pain *et* Mes universités. *Par la suite il porta à l'écran plusieurs autres scénarios et notamment, en 1956,* la Mère, *également tiré du roman de Gorki.*

Je me réjouis de l'occasion qui nous est offerte aujourd'hui de procéder à un échange de vues sur l'art en général, et, plus particulièrement, sur celui de la cinématographie. D'avance, je vous remercie de votre attention.

Durant des milliers d'années, de grands penseurs, des esthètes et des philosophes ont essayé de définir le concept artistique. « Qu'est-ce donc que l'art? » se sont-ils demandé. « Et quels sont ses objectifs? » Les uns l'ont considéré comme un divertissement, comme un passe-temps ; d'autres comme une fin en soi ; d'autres encore ont invoqué les « songes merveilleux » et les « rêves d'or » qu'il nous dispense ! D'aucuns, pendant ce temps, estimaient qu'il convenait de mettre l'art au service de l'homme et des idées humanitaires.

Et certes, autrefois, on était en droit de proposer des réponses différentes ; mais, de nos jours, cela ne se peut plus, puisqu'il ne doit y avoir qu'une seule et unique réponse. Notre époque a rendu évidente l'essence la plus intime de l'art. Notre époque a révélé à tous la vérité profonde d'une œuvre d'art. De nos jours, le premier collégien venu saura comprendre que le but fondamental, primordial de l'art est de servir la cause de l'humanité.

Chaque homme est doué d'un sens esthétique ; chaque homme a besoin de beauté, d'émotion ; sans cela, la vie ne serait plus concevable. Et pourtant, les progrès de la technique et de la science ont amené certains enthousiastes à affirmer que ces dernières, en soi, étaient capables de procurer à l'homme des émotions d'ordre esthétique ; que, plus une œuvre était techniquement parfaite, plus elle était belle.

A tout cela, le cinéma inflige un démenti formel. Tout en étant une conquête de la technique, il ne saurait en aucun cas n'être que cela. Faute de connaissances techniques, il n'est pas possible de réaliser un film ; mais, d'un autre côté, ces seules connaissances-là ne permettent pas, non plus, de devenir un créateur.

L'art est issu d'un sentiment de richesse, de plénitude intérieure. L'art est le produit de la richesse intérieure de l'artiste, et ce sentiment-là ne possède point d'ossature technique. Plus la technique est forte, plus nous devenons exigeants envers l'art et envers la technique des moyens mis au service d'un but artistique.

Trop longtemps, on a diminué l'art cinématographique. Trop longtemps, on a refusé de l'admettre au sein de la famille des vrais arts créateurs, ceux où la création suppose la présence d'un artiste authentique, pourvu d'une riche imagination et de concepts forgés par la vie et par la souffrance.

Des années ont passé — peu nombreuses au regard du

temps — et une tendance contraire s'est manifestée, qui prétendait opposer l'art cinématographique à tous les autres arts, vieux de plusieurs milliers d'années. Pour la civilisation humaine, cette erreur-là est aussi grave que la première. De nos jours, l'art cinématographique devient l'héritier et le sommaire de tous les arts. Cet héritage, il le reçoit avec amour, avec piété. Le cinéma devient le gardien de la culture universelle. En cela réside sa mission la plus grande et la plus noble.

J'ai eu l'occasion, de réaliser un certain nombre de bandes inspirées d'œuvres classiques. J'aimerais, aujourd'hui, vous faire part de mes idées concernant, notamment, les relations du cinéma contemporain avec la littérature classique. Ces rapports sont analogues à ceux qui existaient jadis entre l'art antique et la mythologie grecque.

L'art antique qui, de l'avis de l'un des plus grands penseurs, demeure, jusqu'à nos jours, une norme, un modèle que nous tâchons vainement d'égaler, empruntait ses images et ses sujets d'inspiration à la mythologie grecque. Ce faisant, il ne se bornait pas à transposer en langage lyrique les sculptures de l'époque préhistorique, mais, à travers ces images et ces sujets, il reflétait la vérité de son propre temps.

Zeus est une création de la mythologie grecque. La statue de Zeus, sculptée par Phidias, est l'œuvre d'un citoyen de la République d'Athènes qui vécut bien des siècles avant notre ère. Les images classiques de la littérature universelle se sont imposées à la conscience des contemporains et à celle de leurs héritiers, de même que, jadis, les visions mythologiques s'imprimaient dans la conscience des Grecs. Elles ont acquis une signification et une vie universellement humaines.

Don Quichotte, ce n'est pas seulement un Espagnol de l'époque de la Renaissance, engendré par le génie de Cervantes. Pour un Australien, pour un Américain, un Français, un Anglais, un Russe, et pour tant d'autres, le nom de Don Quichotte s'associe à la vision d'un chevalier noble et généreux, défenseur des opprimés. Et la silhouette du personnage demeure la même, quelle que soit la nationalité de celui qui l'évoque. N'en va-t-il pas de même pour Hamlet, Othello, Julien Sorel, Gobseck, Natacha Rostov? Nilovna — du roman de Gorki *la Mère* — est devenue un symbole, une incarnation de la mère pour tous les hommes de notre temps. Ce personnage-là et bien d'autres types littéraires sont familiers à tous. Ceux qui ont lu Cervantes, Shakespeare, Balzac, Stendhal, Tolstoï, Gorki, et même ceux qui ne les ont jamais lus, se représentent nettement jusqu'au physique de leurs héros. Tous les connaissent, ils sont familiers à tous ; et, de ce

fait, nous pouvons les considérer de la même manière que le faisaient les Grecs à l'endroit des héros mythologiques.

Dans un sens, la littérature classique universelle est devenue la source d'inspiration primordiale du cinéma contemporain.

L'art cinématographique est celui des masses, par excellence — surtout quand il tâche de mettre à la portée des spectateurs les idées et les sentiments les plus complexes. De ce fait, l'image visuelle, perceptible, sensible, par le truchement de quoi l'artiste communique avec les masses, se doit d'être réelle, familière et accessible à tous.

Or, seuls les personnages épiques — c'est-à-dire tous ceux que nous avons mentionnés tout à l'heure — possèdent cette sorte d'*image sensible.* L'artiste, lui, se trouve placé en face d'un dilemme. D'une part, il faut qu'il se fasse comprendre de tous ses spectateurs, fussent-ils illettrés ; d'autre part, pour y parvenir, il n'a pas le droit de s'abaisser jusqu'au niveau d'un vulgaire passe-temps. C'est la raison pour laquelle j'estime qu'il peut et même qu'il doit faire appel à des personnages de la littérature universelle, familiers à tous, adoptés par tous, à des êtres qui possèdent une vie réelle dans la tradition populaire.

Cependant — et de même que les Anciens, une fois encore — il ne s'agit pas de commenter ces personnages, ni de recréer sur l'écran l'époque où ils virent le jour dans la littérature, mais de parler du présent, de l'actuel, à travers des images accessibles à tous. Car l'actualité est l'âme de l'art. Et notre propre époque a engendré des héros qui prendront place, un jour, parmi les grands de notre art.

Je suis en train de vous parler des relations de l'art cinématographique avec la littérature classique. J'estime qu'il est un point essentiel, que nous ne devons jamais perdre de vue. Le voici : jamais, en aucun cas, notre art ne doit oublier notre grande actualité, notre réalité à nous. S'il l'oublie, il s'en trouvera appauvri. La réalité sociale contemporaine peut et doit nourrir notre inspiration : cela, tous les peuples l'exigent.

Quand un véritable artiste fait appel à un sujet historique, il ne s'agit, pour lui, que de mieux approfondir les événements actuels, de définir — selon ses moyens — leur évolution progressive. Certes, il existe des cas où tel cinéaste s'adresse à la littérature classique précisément pour mieux s'évader hors du présent. Laissez-moi vous dire que son œuvre est condamnée d'avance, qu'elle est mort-née.

Et maintenant, j'aimerais vous dire quelques mots à propos de ce que les spécialistes des questions d'art appellent le

« pathos créateur ». Je vous parlerai de ce « pathos » tel que je le ressens moi-même et tel que je le retrouve dans mon œuvre. Ne m'en veuillez pas, si je suis trop sommaire.

Si je me suis adressé à Gorki, ce n'est pas seulement en raison de l'affection profonde que j'ai vouée à ce grand écrivain humaniste et à l'homme, mais aussi parce que j'ai trouvé chez lui des types d'une force inépuisable. Des personnages d'une telle puissance qu'on peut éprouver le besoin de les retrouver constamment ; qu'ils permettent, par l'intermédiaire du film, de retracer toutes les fluctuations de l'histoire contemporaine.

Ma dernière réalisation, ce fut *Foma Gordéiev.* Eh bien, ne croyez-vous pas que, de nos jours encore, il existe des Mayakine avec leur terrible philosophie : sois un rongeur en tout ou bien vautre-toi dans la boue ! Mais qu'il y a aussi des Foma Gordéiev, c'est-à-dire des enthousiastes, des purs qui, obstinément, aveuglément, cherchent le bien et la justice? C'est précisément le désir d'une part de stigmatiser un univers de lucre et de bassesse, et d'autre part de tendre une main fraternelle, d'encourager tous ceux qui, comme Foma, croient et espèrent — c'est ce double dessein qui m'a amené à réaliser un film d'après l'œuvre de Gorki.

Le cinéma exauce enfin un vœu cher aux artistes depuis toujours : celui de pouvoir disposer d'un auditoire illimité. N'oublions pourtant pas que, plus l'auditoire est considérable, plus grande devient notre responsabilité pour chacune des images et pour chaque parole prononcée par nos personnages. Nous devons donc nous sentir constamment en état d'alarme, d'inquiétude, d'angoisse, d'insatisfaction de soi : un sentiment qui s'empare de nous au moment même où nous abordons la réalisation d'une œuvre, et qui ne doit plus jamais nous quitter, même après que notre film aura été vu par des millions de spectateurs, même s'il aura recueilli leurs suffrages. Car il faut qu'une voix répète toujours au fond de nous : cherche, cherche encore, cherche toujours ! Un épisode, une scène, une séquence ne tendent pas seulement à exprimer notre pensée de la manière la plus directe, la plus frappante, la plus émouvante et la plus fidèle, mais encore et surtout — même si nous n'y songeons pas expressément — tout cela doit aboutir à la recherche, à la découverte de nouveaux modes d'expression, de voies nouvelles tracées vers le cœur des spectateurs.

L'idée la plus frappante et la plus originale devient ordinaire lorsque son contenu visuel et auditif s'exprime d'une façon banale. Le spectateur n'interprète plus le film comme une réalisation, mais comme une redite. Consciem-

ment — et ouvertement — ou inconsciemment, il s'insurge : le contact s'en trouve rompu avec le créateur.

Je pense, quant à moi, que la crainte de cette sorte de révolte du spectateur est un sentiment noble. C'est, en fin de compte, l'appréhension de tout ce qui pourrait être faux ou de mauvais goût. Les moyens dont nous disposons sont pratiquement illimités : cela même ne nous interdit-il pas d'avoir recours à des solutions de facilité, à des procédés ordinaires, aux sentiers battus?

Chacun de nous possède ce que j'appellerai « un thème général personnel », c'est-à-dire un ensemble, un univers particulier d'images, d'idées et de sentiments, déterminés par notre expérience individuelle de la vie. Mais, en fait, tous ces thèmes sont-ils autre chose que le reflet d'un sentiment d'amour pour l'humanité, d'une lutte entreprise pour que l'homme devienne meilleur?

Il me semble que tous les grands metteurs en scène cinématographiques sont des philantropes. Voyez Charles Chaplin, René Clair, Ford, Le Chanois, Deschantiers, Serge Eisenstein, Vsevolod Poudovkine, Youtkévitch et Romm. « Au service de l'humanité ! » ; tel doit être le credo de notre profession. Je me suis toujours efforcé de l'appliquer, et j'invite tous mes confrères à le faire.

Dans le domaine qui nous intéresse, rien ne vaut l'exemple. La beauté de l'âme est un phénomène communicatif et, quand il la découvre chez autrui, l'homme éprouve un sentiment de honte pour son propre « moi ».

Certes, la voie de l'amendement est longue et ardue. Mais cela même doit nous inciter à redoubler d'efforts et de persévérance : nous livrons un bon combat.

Tous tant que nous sommes, nous travaillons pour des centaines de millions de cœurs humains. Faut-il donc qu'en ce siècle de progrès la science et la technique puissent se substituer à l'art? Ce serait une faute grave, ce serait insensé !

Certes, depuis quelques années, nous sommes remplis d'admiration pour les progrès de la science et de la technique ; nos inquiétudes pour le domaine de l'art s'en trouvent accrues, puisque nous ne savons que trop bien que, précisément grâce à ces progrès, l'humanité peut tout gagner ou bien tout perdre.

Et, quand il s'agit de l'existence même de l'humanité, ce n'est plus le moment de se livrer à des discussions byzantines. S'il est prouvé que l'art est incapable de combattre les dangers qui menacent les hommes, ma foi, qu'il aille au diable !

Je tiens à vous dire, avec une franchise totale, une parfaite sincérité, que les artistes de mon pays sont fermement convaincus que l'art peut écarter les menaces qui pèsent sur

nous. Ma conviction personnelle, à cet égard, est absolue. Voilà pourquoi j'affirme que les artistes doivent créer en ne songeant qu'à la vie, au salut de l'humanité, et sans se soucier de toute question personnelle de gloire ou de prestige. Aucun art n'est isolé des autres, n'existe en vase clos. La vie les nourrit tous, et ils se nourrissent mutuellement. La vie les enrichit, et ils enrichissent la vie. Nous tous, nous nous enrichissons mutuellement.

Nous avons donc une responsabilité écrasante devant les hommes.

J'ai eu pour maîtres Eisenstein, Poudovkine, Kozintzev et Trauberg, Youtkévitch, Romm, mais aussi Chaplin et Griffith, Ford et René Clair, Visconti, et De Sica, Fellini, Renoir et bien d'autres. Et je sais de même que beaucoup de cinéastes français, américains, italiens, anglais et autres ont profité des leçons de mes inégalés compatriotes Serge Eisenstein et Vsevolod Poudovkine.

Or donc, si nous sommes tous bien d'accord sur l'essence intime de l'art ; si nous admettons que son idéal, accessible à tous, est foncièrement humanitaire ; que faire œuvre d'artiste consiste, avant toute chose, à se mettre au service de l'humanité, au nom du beau ; si nous sommes bien d'accord là-dessus, cela doit aider à renforcer les liens qui ont commencé à se nouer entre les cinéastes du monde entier.

Je voudrais me permettre de vous citer la réponse que j'ai faite, au cours d'une interview, à l'excellent Marcel Martin, qui m'avait demandé ceci : « En tant qu'artiste, quel est votre premier objectif? » — Voici ma réponse : « Je tiens avant toute chose à rester fidèle à la mission de l'art, à l'honnêteté de l'artiste, à sa probité ; au sentiment de responsabilité envers les hommes. Je souhaite enrichir mes semblables (ce qui constitue d'ailleurs l'origine et le but de toute création artistique) ; je voudrais aider à faire éclore l'esthétique de la vie ; en mettant à jour tout ce qu'il y a de meilleur et de plus généreux au fond de l'âme humaine. »

Quelques mots encore concernant la liberté de création. Est-il possible d'affirmer que l'artiste libre est en droit de faire tout ce qu'il entend? Dans mon pays, j'ai toujours fait ce que j'ai voulu. Mais n'est-il point primordial, en pareil cas, que nos intentions répondent aux vœux de millions de spectateurs, originaires de tous les pays du monde? Nous devons leur parler de la joie, du bien, et non du mal ; du beau, et non du laid. Dans mon pays, nous sommes libres de créer comme nous l'entendons, mais nous perdons cette licence à l'instant où nous prétendons propager la guerre ou la haine.

Si mon meilleur ami s'avisait de réaliser un film sur la

guerre, ou bien s'il manquait de respect, dans son œuvre, à un grand pays comme la France (ou tout autre pays), je le mépriserais aussitôt. Il existe, chez nous, une loi sévère qui frappe impitoyablement toute œuvre d'art ou de littérature incitant à la guerre ou à la haine.

Si cette loi n'existe pas dans d'autres pays, je le regrette pour mes confrères. Que chacun d'eux, du moins, se l'applique à lui-même. Tel est le devoir d'un artiste digne de ce nom. La liberté de créer n'est pas autre chose qu'un maximum de responsabilité envers les hommes, et jamais, dans l'histoire, aucun artiste n'a été dispensé de cette obligation-là.

Je vous ai fait part de mes convictions d'artiste soviétique. Peut-être me suis-je laissé entraîner par l'émotion. Peut-être ai-je été trop sommaire, trop schématique dans l'exposé de certaines de mes idées. Je vous demande de ne pas m'en vouloir.

Mais je suis entièrement, totalement convaincu que c'est ainsi que doit vivre et créer l'artiste. Et, j'en suis persuadé, vous pensez comme moi.

★

ANSELMO DUARTE

Né en 1920 à Salto dans l'état de São Paulo au Brésil, Anselmo Duarte, ses études terminées, prit un premier contact avec le cinéma comme figurant dans un film d'Orson Welles qui ne fut d'ailleurs jamais achevé. Il poursuivit quelque temps une carrière d'acteur, mais la réalisation l'intéressait surtout et en qualité de metteur en scène, il tourna plusieurs courts métrages et aussi de grands films dont quatre furent réalisés sur des scénarios dont il est l'auteur. Il a obtenu des prix à diverses manifestations internationales.

Pour avoir une idée du panorama général du cinéma brésilien d'après-guerre, il faut, avant tout, éclaircir certaines particularités, d'aspect sociologique pour ainsi dire, de l'homme en face de l'art au Brésil. Pays neuf, aux contrastes violents où l'individualisme a toujours prédominé, passant par des époques continues de transition, le Brésil n'a jamais offert réellement la possibilité de faire se développer des écoles artistiques, surtout en ce qui concerne le cinéma, art neuf, produit d'équipe. De cette manière l'individualisme a toujours prédominé. Le cinéma brésilien est né aux environs de 1903, presque en même temps que d'autres industries, comme cela s'est produit aux États-Unis, en France et en Italie. Cependant, tandis que dans d'autres pays on apprenait

rapidement le langage cinématographique et la grammaire du septième art, au Brésil, d'une façon curieuse, on restait sur place. Les conditions techniques et l'ambiance étaient défavorables et l'élément humain était rare. C'est à cette époque que nous allons rencontrer un réalisateur presque génial, Mario Peixoto, qui utilisant le peu de moyens d'une technique débutante, fit *Limite*, film appartenant aujourd'hui au Musée d'Art moderne de New York. Ce film, présenté à Cannes avec grand succès, reçut d'Eisenstein cette citation : « Ce jeune Sud-Américain a donné des ailes à la caméra. » Peixoto avait étudié en Angleterre et avait séjourné à diverses reprises en France où il avait eu l'occasion de voir des films d'avant-garde et surtout les œuvres des cinéastes russes et français.

C'est alors qu'apparaît le son ; tous les procédés techniques se transforment, augmentant d'une façon sensible le prix des réalisations qui atteignent des sommes inabordables aux quelques cinéastes de valeur que nous possédions.

Peu d'entre eux continuèrent à faire des expériences, à improviser une machinerie, à construire des appareils d'enregistrement. C'est ce qu'on peut appeler la première crise du cinéma brésilien. Plus de trente ans après l'apparition du cinéma, il n'existait encore rien de positif au Brésil et le « cinéma parlé » provoqua un retour en arrière sur le peu que nous avions déjà acquis. L'élément humain continuait à manquer. Il n'y avait pas, alors, de studios organisés où auraient pu se mouler les esprits au septième art, se créer la tradition et l'école, se former « au berceau » le directeur, le scénariste, le décorateur, le photographe, l'éditeur. Il faut remarquer, ici, que l'improvisation fut toujours un autre aspect typique de la cinématographie brésilienne. Des éléments, très souvent étrangers au cinéma, obtenaient des capitaux et dirigeaient un film de niveau inférieur. Tandis que les hommes honnêtes étaient mis à l'écart, apparaissaient les aventuriers, ceux qu'on appela *cavadores* (piocheurs) qui dominèrent à l'époque dorée des films sans organisation, des mélodrames ridicules, des films musicaux primaires, strictement régionaux, qui s'appuyaient sur le succès des vedettes de la radio et du théâtre de revue. C'était un cinéma pauvre, reflet d'un moment donné, qui produisait, malgré tout, des revenus sur le marché interne, permettant la continuation de ce type de production stérile.

Il y a un fait marquant dans la petite histoire du cinéma brésilien : le retour au pays du grand cinéaste Alberto Cavalcanti, Brésilien qui s'était intégré de bonne heure au cinéma de France, d'Angleterre ensuite, entrant ainsi dans les antho-

logies. Peu après, en novembre 1949, était fondée la compagnie cinématographique Vera Cruz. Cavalcanti partit immédiatement pour l'Europe d'où il ramena une équipe excellente, de diverses nationalités (Oswald Hafenrichter, éditeur du *Troisième Homme;* Chick Fowle, technicien anglais ; Ray Sturges, cameraman de *Hamlet;* et plus tard, attirés par l'initiative de Cavalcanti, vinrent d'Italie, Adolfo Celli, acteur et directeur ; Luciano Salce, directeur et acteur ; Flaminio Bolini, directeur et Fabio Carpi, scénariste, tous appartenant au théâtre italien faisant leur début dans la cinématographie brésilienne ; Aldo Tonti et Hugo Lombardi, techniciens de studio et Ricardo Freda, directeur). Le but que tous se proposaient était celui-ci : intégrer le cinéma brésilien disloqué, dans les cadres universels de cet art, d'une part, et d'autre part aider à la formation de techniciens nationaux, sélectionnés parmi ces jeunes gens qui fondaient et fréquentaient des clubs de cinéma, quelques-uns d'entre eux professionnels qui fréquentaient déjà les studios, éveillant la conscience cinématographique du peuple.

Pendant quatre ans, on nourrit l'espérance de voir se consolider notre industrie. Des films de classe internationale comme *O Cangaceiro, Sinha Moca, Tico-tico no fuba* montrèrent qu'il existait et pouvait surgir des valeurs authentiques. Des intrigues mesquines, le manque d'attention du gouvernement (Cavalcanti avait proposé la création d'un Institut national du cinéma, dont la concrétisation fut empêchée par une politique sordide), l'abandon complet où se trouva le cinéma d'un moment à l'autre, motivèrent l'attitude du cinéaste. Cavalcanti réalisa au Brésil *le Chant de la mer* transposition de son *En rade,* fit *Simon le Bigle,* un bon portrait des mœurs d'une époque, et *la Femme cent pour cent,* le dernier film qui resta bien en deçà de ses possibilités réelles. Une crise économique s'abattit sur la Vera Cruz qui ferma ses portes. Aujourd'hui elle loue ses studios à des producteurs indépendants et le gouvernement de l'État de São Paulo essaie en vain de la sauver. Pendant ce temps, la production de films musicaux continuait et continue encore.

Prenant ce panorama pour base, nous croyons qu'il devient facile d'expliquer pourquoi les courants d'après-guerre n'eurent aucune influence esthétique sur notre cinéma. Dans un pays où chacun pense par soi-même, où il n'y a pas d'industrie organisée du cinéma, où il n'y a ni aide ni protection du gouvernement, la préoccupation de celui qui fait du cinéma est d'être d'accord avec le goût du public, avec le courant général. N'ayant pas les possibilités techniques et artistiques pour faire un film de niveau élevé, on se contente de réaliser

ce que nous appelons des *abacaxis* (ananas... à peu près l'équivalent de « navet » en français) avec des vedettes de la radio et de la télévision, des comiques populaires presque toujours, car de tels films couvrent leurs dépenses et donnent du bénéfice sur le marché intérieur, une fois établi que leur exportation est impossible.

A de rares exceptions près, ce ne sont pas des hommes de valeur qui font du cinéma au Brésil. Ce ne sont pas des hommes de base, d'études, qui lisent beaucoup, qui cherchent à assimiler des idées et des formes. La possibilité de citer des réalisateurs et des films qui aient subi l'influence des écoles modernes, n'est pas très grande. Ce que le public a appris, c'est par lui-même, par son contact direct avec les films étrangers et non par le cinéma brésilien. Il existe, il est vrai, une tentative de rénovation, avec des éléments jeunes qui luttent pour la formation d'un style qui leur permette la transmission d'un message humain. C'est le cas d'un Walter Hugo Khoury avec *Étrange rencontre*, film de grande classe technique qui cependant ne rencontra pas d'écho dans le public. Il y a dans ce film l'influence marquante du Suédois Ingmar Bergman, dans la narration, la philosophie, le mouvement et les scènes. Déjà dans *Ravina* (Ravin) de Ruben Biafora et Flavio Tembelini, deux critiques, se fait sentir beaucoup plus l'influence nord-américaine d'un William Wyler, dans un film passionnant. Cependant, comme on peut se rendre compte, il s'agit de cas isolés.

Le cinéma brésilien se bat devant cette alternative : ou devenir universel en traitant des thèmes cosmopolites, en même temps qu'il exploite des thèmes brésiliens, le peuple, la terre, l'histoire ; ou devenir une fois pour toutes seulement local, sans thèmes qui intéressent ou dépassent une région déterminée. Il est curieux de remarquer ici que d'autres critiques comme Jonald de Oliveira avec l'*Étoile du matin* et Carlos Ortiz avec *Alameda da Saudade* deux hommes éprouvés, intelligents et bon théoriciens, ne s'élèvent pas au-dessus d'un niveau médiocre dans leurs productions ; ce qui montre que peut-être la voie n'est pas encore ouverte pour des expériences d'un cinéma plus artistique.

Beaucoup comparent la mauvaise fortune du cinéma brésilien à celle de la littérature où l'on ne peut, de la même façon, citer que des individualités. On change la capitale et avec elle tout un système ; il y a presque une révolution, socialement parlant, tout s'installe pour le progrès ; on construit le pays, mais le cinéma reste étranger à ce fait. Malheureusement, cette vérité domine encore : au Brésil on ne fait pas de films pour dire quelque chose ou transmettre des idées,

mais l'on fait du cinéma seulement pour amuser. Seul marché du monde ouvert sans restrictions à l'entrée de tout et de n'importe quel film étranger, l'industrie cinématographique brésilienne se voit noyée, paralysée, limitée et obligée à de basses concessions au commerce pour survivre. C'est encore le musical qui bat les records de revenu dans le pays. La quantité énorme de films étrangers, de toutes classes, tendances et idéologies, n'a pas donné et ne donne rien au réalisateur brésilien, pour la simple raison qu'il ne lui convient pas d'essayer un genre nouveau, de changer. Devant un échec, il voit toutes les portes se fermer devant lui une fois pour toutes. Les films d'art sont vus à peine par dix pour cent de la population des grands centres : Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, qui rassemblent la plus grande partie des gens d'étude, des dilettantes, des membres de ciné-clubs, des universitaires et des critiques qui ont, cependant, difficilement accès aux studios de cinéma.

Il devient difficile ainsi, devant ces dits aspects : absence de tradition, de plans, domination du commerce, de l'individualisme, le manque de bons scénarios et une littérature insuffisante, il devient difficile de déterminer à quel point, ou jusqu'à quel point le cinéma brésilien a subi les influences esthétiques des nouveaux courants d'après-guerre. Puisque la production n'est pas rationnelle et continue, mais, au contraire, dispersée, le cinéma brésilien ne peut suivre une ligne d'idées. La conclusion est donc mélancolique :

— Par manque d'influence et d'assimilation, il n'existe pas de cinéma brésilien sur le plan international de l'art.



FEDERICO FELLINI

Federico Fellini est né en 1920, à Rimini, au bord de l'Adriatique. Il fut révélé au grand public français au début de 1954 par les Vitelloni. *Mais il avait déjà, à des titres divers : scénariste, dialoguiste, assistant, collaboré à de nombreux films.*

Par la suite on a pu voir de lui sur les écrans français : la Strada, Courrier du cœur, Il Bidone, les Nuits de Cabiria, *ce dernier film étant peut-être son chef-d'œuvre, sans oublier le fameux sketch de l'agence matrimoniale dans l'*Amour à la ville.

Voici comment il résume son expérience de cinéaste et comment il dégage le sens de ses œuvres.

C'est seulement en 1945, avec *Païsa*, que j'ai compris quelle voie j'allais suivre. C'est en collaborant avec Roberto Rossellini, que j'ai découvert que le cinéma était le moyen

d'expression le mieux adapté à mes dispositions naturelles. En effet, en mettant dans la balance ma paresse, mon ignorance, ma curiosité, mon manque de discipline, et mon incapacité à affronter les sacrifices authentiques, j'en arrivai à me convaincre que le cinéma serait *mon* métier. Rossellini m'a appris l'humilité devant la vie ; il m'a aussi communiqué son immense confiance dans les choses, dans les hommes, dans les visages des gens, dans la réalité. En regardant les choses avec amour, et avec cette communion qui s'établit d'un moment à l'autre entre un visage et moi, un objet et moi, j'ai compris que la profession de metteur en scène pouvait remplir ma vie, pouvait être assez riche, assez passionnante, assez exaltante pour m'aider à trouver un sens à l'existence.

Mon adolescence et ma jeunesse ont été très agitées. Je suis né à Rimini, d'un père romagnol et d'une mère romaine J'ai vécu longtemps avec des fils de paysans, et j'ai toujours éprouvé une admiration mêlée de crainte, pour ces compagnons pas ordinaires, un peu sauvages, et qui me semblaient sortir d'un conte. A seize ans, je m'échappai de la maison, et me faufilai dans la troupe d'un cirque équestre. A dix-sept ans, j'essayai de reprendre mes études à Bologne. On m'inscrivit à la Faculté de droit, mais sans succès. J'allai m'installer à Florence, où je trouvai du travail chez un éditeur d'hebdomadaires humoristiques. En même temps, je collaborais à un journal humoristique de Rome. le *Marc' Aurelio*. J'écrivais, je dessinais, je gribouillais, je faisais de tout, et toujours des choses très longues, avec une exubérance impossible à contenir. Aldo Pallazzeschi, rencontré à ce moment-là, me conseilla d'écrire des poèmes. Vraiment, je ne savais pas du tout ce que j'allais faire dans la vie. Je m'imaginais que j'allais devenir un journaliste, genre américain, avec une grande visière. A Rome, ou je me rendis quelques mois plus tard, je continuai à collaborer au *Marc' Aurelio*. Un jour, le metteur en scène Mario Mattoli vint nous proposer, à tous les rédacteurs, de réviser et d'étoffer un peu les séquences de certains films comiques, dont le protagoniste était Macario. Ce furent mes premiers contacts avec le cinéma.

Nous étions en 1940, la guerre venait à peine d'éclater. Peu de temps après, j'écrivis avec Cesare Zavattini, un scénario pour Aldo Fabrizi : *(En avant y a d' la place);* c'est ainsi que commença ma carrière, entre le scénario, le découpage, et la mise en scène. J'écrivis beaucoup, je fis de tout, comme au journal : des films pour Macario, pour Fabrizi, pour Toto, l'un après l'autre et sans arrêt.

Je rencontrai Rossellini après la guerre. J'avais ouvert à Rome, via Nazionale, un magasin où je faisais des caricatures pour les soldats américains. Cela s'appelait « *The Funny Face shop* » ; c'était dans le genre boutique du Far-West, où l'on ne ménageait pas la bagarre ni les coups de poings. Un jour, au milieu d'une foule de soldats ivres, qui attendaient leur tour pour se faire caricaturer, j'aperçus une mince figure d'émigrant, un petit chapeau gris, un pardessus fatigué ; c'était Rossellini. Il me demanda si je voulais bien essayer de persuader Fabrizi d'accepter l'interprétation d'un court-métrage sur la vie d'un prêtre à Rome, pendant l'occupation nazie. J'essayai, et je réussis. On amplifia le court-métrage, qui devint un film de longueur normale, dont Sergio Amideï et moi, devions assurer le découpage. C'était *Rome ville ouverte.* Ensuite, ce fut *Païsa,* dont la destinée fut aventureuse, comme celle de tous les films de l'après-guerre. Le producteur fut un Américain, rencontré par hasard, et qui n'avait pas le sou. Pour moi, ce fut la découverte de l'Italie. J'avais bien fait le tour du pays quelques années auparavant avec Fabrizi, à la suite d'une troupe de revues qu'il dirigeait — *Faville d'Amore* — (Étincelles d'amour). C'était encore au temps du Fascisme, la guerre venait de commencer ; déjà l'on sentait la désolation, l'horreur, la tragédie, mais tout cela était recouvert d'une charpente officielle qui empêchait de voir. Quand je refis le voyage, pour *Païa,* depuis la côte d'Amalfi, jusqu'à l'embouchure du Pô, la charpente était tombée. Il ne restait plus que les décombres, la poussière, la mort, le désespoir, et les filles. Ce fut pour moi une mine inépuisable de rencontres, et de types ; et aussi, ce fut la naissance de cette belle amitié avec Roberto, un peu comme deux soldats, ou deux capitaines d'aventures. Notre collaboration continua. Je me trouvai à ses côtés lors de l'épisode du « miracle », dans ce curieux film intitulé *l'Amore,* et pour *François, jongleur de Dieu.* Pourtant, au fur et à mesure que le temps passait, je m'apercevais que pour un homme qui a foi dans le cinéma, le travail du découpage des séquences ne signifie absolument rien. C'est une situation ambiguë. J'en arrivai donc à la mise en scène, d'abord en collaboration avec Alberto Lattuada, dans *Luci del varietà* (Étoiles du Music-hall) et dans le *Cheïk blanc.* Aussitôt après, je pensai à *la Strada,* mais je dus y renoncer pendant un certain temps, parce qu'on ne voulait pas de Giulietta Masina comme protagoniste. Ce n'est qu'après avoir terminé les *Vitelloni* — (un scénario dû à mes souvenirs d'adolescence), que j'obtins la possibilité d'affronter le sujet qui me tenait tant à cœur. On avait commencé

par me dire : « Mais pourquoi insistes-tu tellement pour en faire un film? Écris un roman, ce sera aussi bien... » A la fin, Carlo Ponti accepta. Il me dit : « Bon, faisons un film, mais avec Silvana Mangano. J'ai un contrat tout signé». Je m'en allai froidement. Ponti me rattrapa dans l'escalier : « Comme tu voudras, dit-il, Arrange-toi. Fais-le avec Masina. » Et on me laissa tout seul, avec une troupe de décrépitude, et sans moyens. *La Strada* est un film qui a coûté une misère. Et pour le moment, il a déjà enrichi dans le monde, au moins 300 personnes. Ce qui a suivi, — *Il bidone, les Nuits de Cabiria* — s'est fait beaucoup plus simplement. Je veux parler du point de vue matériel. Il n'y a plus eu de difficultés, j'ai pu faire ce que je voulais ; mais en compensation, mes incertitudes ont augmenté, chaque fois que j'ai cherché à voir clair dans mes personnages. Quelle est la signification de « Gelsomina »? Et celle de « Cabiria »?

Mes films n'ont pas ce que l'on appelle une scène finale. L'histoire des personnages n'arrive jamais à sa conclusion. Pourquoi? Je crois que cela dépend de ce que je fais de mes personnages, — (c'est difficile à dire) — une espèce de « fil-conducteur » ; ce sont comme des flambeaux, qui sans changement, expriment du début jusqu'à la fin un même sentiment de l'auteur. Ils ne peuvent pas avoir d'évolution, et cela, aussi pour une autre raison. Je n'ai pas l'intention de faire le moraliste, mais je trouve tout de même, qu'un film est plus moral, lorsqu'il n'offre pas au spectateur la solution trouvée par le personnage dont on raconte l'histoire. En effet, le spectateur qui vient de voir un personnage résoudre ses ennuis, ou devenir bon alors qu'il était méchant au départ, se trouve dans une situation beaucoup trop commode. Il va se dire tranquillement : « Bon, je n'ai qu'à continuer à rester la belle petite crapule que je suis, à tromper ma femme, à trahir mes amis, puisqu'à un moment donné, comme dans les films, la bonne solution se présentera... » Mes films, au contraire, donnent aux spectateurs une responsabilité très précise. Ils auront par exemple, à décider quelle sera la fin de Cabiria. Le sort de Cabiria est entre les mains de chacun de nous. Si le film nous a émus, nous a troublés, nous devons immédiatement, dès la première rencontre avec nos amis, ou avec notre femme, (parce que n'importe qui peut être Cabiria, c'est-à-dire une victime) nous devons commencer à entretenir des rapports nouveaux avec notre prochain. Si des films comme les *Vitelloni, la Strada, Il bidone,* laissent au spectateur cette émotion mêlée d'un léger malaise, je pense qu'ils ont atteint leur but. Je sens, et je peux même affirmer aujourd'hui sans hésitation, que toutes les histoires

que j'imagine, c'est pour représenter une inquiétude, une gêne, un état de friction dans des rapports qui devraient être normaux entre les gens. En définitive je ne veux pas dire, avec mes films, autre chose que ceci, avec plus ou moins d'obstination d'ailleurs : il doit tout de même y avoir un moyen d'arriver à améliorer les rapports entre les hommes. Si j'étais un homme politique, pour expliquer cela, je ferais des réunions, ou je m'inscrirais à un parti ; ou encore, je m'en irais tout déchaussé, danser sur les places publiques. Si j'avais trouvé une solution, et si j'étais capable de l'exposer en toute bonne foi et de manière convaincante, évidemment, je n'aurais pas fait le conteur de fables, ni le cinéaste. Et c'est ainsi qu'il en a été pour la fin de Cabiria. Ce petit personnage, je l'avais en tête depuis l'époque du *Cheïk blanc*. J'avais pensé : à un moment donné, l'homme la tue, et la jette dans le lac... Voici comment se termine le film : la surface des eaux se crispe, puis elle redevient calme, et tout autour on entend les orgues de Barbarie, les chansonnettes napolitaines, les bruits joyeux. Mais je n'ai pas eu le courage de tuer Cabiria. C'était trop pour moi. Je sentais que ç'aurait été juste aussi, mais j'ai préféré l'autre solution... par sympathie pour Cabiria, voilà tout. J'ai voulu que ma conclusion soit une espèce de remerciement de l'auteur envers le protagoniste qu'il a maltraité. Un peu comme le montreur de marionnettes, qui prend sa poupée, et qui la sauve de l'embarras où elle était tombée. La scène finale de Cabiria est née de ce besoin instinctif, assez confus, mais dans lequel j'ai une foi profonde. Tous mes films sont nés de cette même exigence intérieure.

★

WILLY FORST

Né à Vienne le 7 avril 1903, il fut d'abord acteur dans son pays et en Allemagne où il fut, en 1928, le pensionnaire du célèbre metteur en scène Max Reinhardt au Deutsches Theater de Berlin. Il avait déjà tourné quelques films, mais c'est en 1933 qu'il s'imposa à l'attention des amateurs de cinéma en dirigeant Symphonie inachevée, *inspirée par la vie de Schubert.*

Symphonie inachevée *et sa principale interprète, la chanteuse Martha Eggerth, connurent à Paris un très grand succès.*

Depuis lors, Willy Forst a tourné Mascarade, Mazurka, Burgtheater *et d'après Maupassant,* Bel-Ami *où il incarnait lui-même le protagoniste. Il a également porté à l'écran toute une série de comédies musicales. Dans cette production légère, tout empreinte de la grâce viennoise, un drame fait exception en 1951,* Confession d'une pécheresse, *peinture très sombre de l'Allemagne d'après-guerre.*

Willy Forst a voué à René Clair une très grande admiration, qu'une certaine parenté de talent aisément saisissable peut expliquer.

Après des débuts assez satisfaisants à la scène j'ai été engagé au Deutsches Theater de Berlin, que dirigeait Max Reinhardt. Je jouais en même temps quelques rôles dans des films muets et cela me sembla passionnant, mais mes interprétations ne furent pas très goûtées.

Puis vint le film sonore, je voudrais presque dire qu'il fut inventé pour moi.

Je ne savais pas chanter mais je chantais tout de même et je dois au film sonore qu'on ait bien voulu m'entendre.

Cela m'amusa et me fit plaisir qu'une quantité de gens aient l'amabilité de m'écouter.

Cependant cela ne me suffisait pas et j'aurais voulu produire moi-même des films.

Quatre grands metteurs en scène étaient pour moi des modèles que je rêvais d'égaler : Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch, Pudowkin et surtout René Clair. Permettez-moi de parler un peu plus longuement de ce dernier.

J'ai admiré René Clair depuis le premier film que j'ai vu de lui, *Un chapeau de paille d'Italie.*

Je n'ai jamais eu l'occasion de lui parler mais je crois que malgré cela nous sommes de bons amis.

Je ne connais aucun autre réalisateur de film qui fasse aussi peu de concessions. Pour lui le film reste avant tout un art.

Il est le seul qui, sachant parfaitement qu'un film peut être une excellente affaire, refuse de sacrifier l'art au commerce.

J'étais encore relativement jeune lorsque je réalisais mon premier film et ce fut tout de suite un grand succès.

Une grande revue littéraire parisienne, qui en général est sans indulgence pour le cinéma, écrivit à cette occasion les lignes suivantes :

« *La Symphonie inachevée* de Willy Forst a tenu l'affiche durant un an au Studio de l'Étoile.

« Aujourd'hui avait lieu la première de *Mascarade* du même metteur en scène. Ce film fera lui aussi une longue carrière.

« Nous apprenons que Willy Forst réalise actuellement un nouveau film qui succédera à *Mascarade.*

« Nous proposons donc de débaptiser le Studio de l'Étoile et de le nommer « Studio Willy Forst ».

Je n'ai jamais beaucoup réfléchi sur le style de mes films ; il est né de lui-même, de la joie de ne plus reproduire mais de

pouvoir enfin créer et aussi de la pression croissante du régime hitlérien.

Ma patrie fut envahie par les Nazis et mon travail devint une silencieuse protestation contre les oppresseurs. Cela peut sembler exagéré mais c'est cependant la vérité. Mes films autrichiens ont été tournés à une époque où l'Autriche avait cessé d'exister.

J'ai ainsi réalisé ce que le public d'alors désirait le plus : l'oubli, l'évasion.

J'étais alors guidé par un sûr instinct qui me disait d'apporter au public un peu de joie.

Où trouver cette atmosphère heureuse? Sûrement pas dans les temps que nous vivions alors. C'est pourquoi l'action de tous mes premiers films se situe toujours à une époque révolue. Ces films montrent un monde disparu où la noblesse, le charme, la galanterie avaient encore leur place.

J'avoue qu'il y avait aussi un autre motif à mon attitude, je voulais me soustraire aux directives du ministre de la propagande du IIIe Reich.

Et ce n'était pas sans une joie machiavélique qu'à une époque où l'on venait d'effacer l'Autriche de la carte de l'Europe je montrais, sous le prétexte de la musique et de la gaieté, quelle grandeur avait eu cet empire.

Puis, la fin de la guerre arriva et l'Autriche ressuscita.

Je me dis que ce qui avait été durant la guerre un moyen d'évasion et d'oubli était maintenant redevenu une réalité : nous pouvions vivre joyeusement comme nos aïeux.

Cependant je me trompais. Le passé n'intéressait plus qu'un public restreint, surtout les Autrichiens. Cela ne suffisait pas pour amortir les frais d'un grand film. Le film viennois est obligé de compter avec l'étranger.

Lorsque l'étranger vient à Vienne il y arrive avec une image préconçue de notre ville, une image à la formation de laquelle mes films ont un peu contribué.

L'étranger est enchanté de retrouver çà et là quelques aspects de Vienne correspondant à l'image qu'il s'est lui-même créée ; sa fantaisie fait le reste.

Les films sur la Vienne d'autrefois ne l'intéressent plus, il est venu dans notre ville et s'est fait lui-même une idée dont il ne veut pas changer.

On pourrait aussi me reprocher de ne plus réussir aussi bien que dans mes premiers films à reproduire l'atmosphère de la Vienne impériale ; dire que je ne rends plus ce charme qui plaisait alors au public. Il y a certainement du vrai dans ces critiques. Je me suis écarté de la ligne que je suivais

et j'ai fait des concessions auxquelles René Clair n'aurait jamais voulu consentir.

Je crois que cela n'est pas seulement dû à la lassitude résultant de la lutte continuelle avec certains producteurs à tendances commerciales ; il y a aussi des raisons intérieures qui tiennent à moi-même, je crois que le thème de la Vienne impériale est périmé.

Cette ville a été trop souvent prise pour cadre d'histoires plus ou moins bien inventées et d'un romantique ou d'un comique trop conventionnels.

Je peux d'ailleurs m'adresser ce reproche à moi-même.

A ceci vient s'ajouter un autre élément important : la mode.

Je confesse que les tendances de l'art moderne me sont souvent étrangères et ceci non seulement dans le film mais dans tous les domaines.

Dans la préface de ses conseils aux auteurs dramatiques Somerset Maugham emploie l'expression « désagréable lecture ».

Ernst Jünger écrit dans son journal : « On imprime aujourd'hui des livres parsemés de mots obscènes écrits en toutes lettres. Ce style infâme ne se borne pas à la littérature : quelle vie cultivée peut-on avoir dans une ville dont les fontaines et les places sont déshonorées par des monuments grotesques? »

Ainsi proteste Ernst Jünger.

J'ai lu, sur le dernier festival de Cannes, un article qui fait ressortir le contraste existant entre la salle où l'on projetait les films et le milieu dans lequel se déroulait l'action de ces films.

Dans la salle, un public d'une élégance raffinée, applaudissait un écran qui dégageait une véritable pestilence morale.

Il me semble que ce n'est pas par hasard que le merveilleux film de René Clair *les Grandes manœuvres* n'ait pas obtenu le même succès mondial que son dernier film dont le cadre est bien loin d'un salon français du siècle dernier.

Puisse ceci servir de leçon à ceux qui étalent et photographient sans vergogne des monceaux de linge sale et s'efforcent d'atteindre le comble de la grossièreté ou de l'obscénité !

La mode est femme, et par conséquent, elle varie souvent, mais pour l'instant il est certain que *mon* milieu subit une éclipse.

Cependant, comme je n'aime pas être inactif et que je

reste fidèle à Vienne, il me semble que je devrais me faire l'interprète de la Vienne d'aujourd'hui, de cette ville où les gens rient ou pleurent tout comme au temps de Schubert.

Mais les projets n'aboutissent pas toujours et il y aurait encore autre chose à faire : un film où je mettrais tout mon cœur et que je réaliserais sans souci des contingences matérielles, sans regarder en haut ou en bas — (de la droite et de la gauche, je n'en ai jamais tenu compte). Bref, faire, moi, Viennois, un film sur Vienne égal à ceux que le Parisien René Clair fait sur Paris.

★

ABEL GANCE

Abel Gance débuta au cinéma dès 1909, mais ce fut comme acteur. Il représentait Molière dans un film de Léonce Perret. Plus tard il joua aux côtés de Max Linder et dès 1911 il signait sa première réalisation, la Digue, *dont Pierre Renoir était le principal interprète.*

Il menait de front une carrière littéraire. Car Abel Gance a beaucoup écrit. En 1925, il a donné à la N.R.F. une sorte d'autobiographie entrecoupée de réflexions et de méditations philosophiques : Prisme. *Il avait débuté par un volume de vers :* Un doigt sur le clavier. *Puis il avait écrit* la Dame du lac, *une pièce qui s'accompagnait d'une partition de Roland Manuel. Enfin* la Victoire de Samothrace, *cinq actes en vers, avait retenu l'attention de Sarah Bernhardt et de la Comédie Française. Mais c'était en 1914...*

Pourtant le cinéma devait surtout retenir Abel Gance et depuis la Digue, *longue est la suite des films qu'il a produits. Le retentissement de certains :* J'accuse, la Roue, Napoléon, *entres autres, a été immense. Par ses recherches et ses trouvailles, Abel Gance a enrichi le cinéma où il fait figure de créateur et d'initiateur.*

Pour moi, depuis l'invention des Frères Lumière, le cinéma est resté l'instrument le plus magique que l'humanité puisse connaître, et partant de cette idée, qui d'ailleurs m'a attiré comme un phalène vers ce phare, je considère que nous tournons dans une ronde fantastique tout autour, depuis soixante ans ; nous nous cognons au phare et nous n'avons pas encore pu voir la lumière, c'est-à-dire nous n'avons pas pu nous réchauffer directement à la lumière, parce que c'est le miroir de nous-même que nous arrivons toujours à donner et non pas nous-même. Pourquoi y a-t-il quelque chose, à mon sens, dans le cinéma, qui ne correspond pas essentiellement à ce que je souhaiterais qu'il soit? Je pense que nous avons voulu en faire un instrument littéraire ou un instrument de recherche psychologique, ou un instrument de recherche

documentaire, un instrument capable de nous instruire, de nous éveiller l'esprit. Mais nous n'avons pas fait le cinéma dans sa forme, à mon sens, la plus complète qui est la forme abstraite, c'est-à-dire, le cinéma nous-même, le cinéma mu par nous-même et vu en dedans de nous.

Il est évident qu'objectivement nous nous représentons les objets, nous nous représentons les êtres et nous écrivons une comédie ou une tragédie avec les événements qui se succèdent à un rythme plus ou moins rapide. Mais c'est toujours vu par l'extérieur en quelque sorte, et l'apprentissage de leur psychologie se fait aussi par l'extérieur.

Quand, par hasard, nous voulons exprimer ce que nous ressentons nous-même, nous le faisons alors, à ce moment-là, comme vu dans un miroir de nous, vu par le miroir et non pas nous-même directement.

C'est assez compliqué et difficile à expliquer ! C'est aussi difficile d'ailleurs à expliquer que le parfum d'une fleur ; ou comme si l'on voulait expliquer la musique. Mais ce qui fait que le cinéma, pour moi, n'a pas encore donné sa véritable œuvre et qu'il est peut-être encore assez loin de la donner, c'est qu'il reste toujours, à mon sens, trop objectif, trop conteur, trop raconteur d'histoires. Vous me direz que c'est indispensable pour que le public aille au cinéma ! qu'il s'intéresse, ce public, à la vie de la personne qu'on lui montre, aux réactions, au suspense, au dénouement et qu'il y prend un grand plaisir puisque les cinémas font fortune un petit peu aux quatre coins du monde. Mais eu égard à cette machine absolument merveilleuse qu'est le cinéma, nous ne l'avons pas encore, à mon sens, approfondi suffisamment. En ce qui me concerne je n'ai pas cherché plus que les autres. Au fond, j'ai peut-être, sur le plan technique, apporté quelques innovations dont la plus importante me parait être le grand écran en 1926 et les éléments, les prémices de la polyvision, la même année. Également la perspective sonore qui est devenue la stéréophonie en 1932.

Mais ce sont des inventions qui ne font que donner des lettres supplémentaires à l'alphabet du cinéma. Cela ne veut pas dire que nous avons pour autant créé la poésie du cinéma.

Il y a cependant pour moi un fait que certains rares films, très rares, je dirai par exemple *Iroshima mon amour* m'ont donné une impression qui a modifié cette espèce de critique acerbe que je fais contre le cinéma en général, et aussi contre le mien en particulier. C'est peut-être un des rares films où j'ai pu pressentir une nouvelle écriture interne se dessiner ; cette espèce de contre-point visuel de la parole et de l'image

et le mélange des éléments dramatiques qui se coudoient dans un rythme à la fois hallucinant et insolite et toujours poétique, m'ont donné cette impression que peut-être une voie nouvelle s'ouvrait avec ce genre d'essai. Je pense aussi beaucoup que dans le domaine de mes recherches sur le plan de la polyvision, qui consiste à montrer simultanément dans la même fraction de seconde plusieurs images qui, comme en musique, s'accordent, ou se désaccordent et font de l'image centrale le contre-point visuel, je crois qu'il y a dans la polyvision une écriture pour demain extrêmement riche et qui, certainement, correspondra à un cinéma de l'avenir.

Pour moi il est absolument certain que dans dix ans ou dans quinze ans on ne verra plus d'images seules sur l'écran, mais on les verra toujours accompagnées, comme une mélodie est accompagnée de l'orchestre. En ce qui concerne les apports que le cinéma a reçus depuis l'origine, ils sont évidemment très nombreux et venus de tous pays ; ils se fondent dans un creuset où chacun puise sa nourriture.

Il va de soi que les Américains ont apporté une contribution énorme du fait de leurs grands marchés qui leur ont permis beaucoup d'erreurs ; du fait aussi de l'importance et du nombre de leurs films qui leur ont permis de nous donner souvent de très bonnes leçons. Quant au cinéma européen il s'est toujours bravement défendu et il faudrait se référer aux livres célèbres qui en parlent, pour voir, comme dans les fleurs à l'accéléré, les bonnes années et les mauvaises, selon que l'argent était plus ou moins abondant pour la floraison. Mais le cinéma français, indiscutablement, depuis une année, me paraît avoir fait des progrès manifestes, et ce qu'il est convenu d'appeler « la nouvelle vague » est, à mon sens, extrêmement intéressant à tous les points de vue, puisque avec des moyens relativement réduits, des jeunes ont réussi, en s'appuyant souvent sur leurs aînés, en le disant ou souvent sans le dire, ont réussi à donner une forme nouvelle dans la façon de raconter une histoire, dans la façon de présenter les personnages.

Je crois que cette nouvelle vague grandira, je le souhaite et je souhaite également qu'on ne s'imagine pas seulement qu'elle ne sera faite que de jeunes. Je veux dire par là que quoique je sois, je crois, un des grands aînés de cette corporation, je m'y associe et je ne cherche peut-être pas à en être, comme je l'ai dis un jour, le « mascaret », mais je veux bien partir à la course en même temps, sans handicap, avec cette nouvelle vague pour le nouveau film que je prépare.

Je crois qu'à la lumière de ce qui vient de se faire et à la

lumière de ce que je pense, ma contribution pourra peut-être être utile au cinéma de l'avenir.

On se demande parfois si cette façon nouvelle de raconter une histoire et de présenter les personnages au cinéma, qu'avait inventée la nouvelle vague, était affaire de scénario, d'écriture de scénario, ou au contraire affaire purement technique, purement formelle.

Je crois que c'est avant tout affaire de personnalité du réalisateur. De plus en plus, je m'aperçois que pour le cinéma le scénario et la façon de réaliser, c'est-à-dire le réalisateur et le scénariste, ne devraient pas être dissociés. Il faudrait des gens plus complets, ce qui arrive ou ce qui devrait arriver avec cette nouvelle vague où la plupart de ces jeunes ont écrit ou travaillé directement leur scénario.

Parce que la plus grave erreur des producteurs, qui sont des lecteurs de scénarii, est de s'imaginer qu'un film peut se traduire par des mots ; on en arrive à ce paradoxe de pouvoir juger sur un texte ce que donnera l'œuvre à l'écran, alors que la valeur de celle-ci dépendra presque uniquement de la façon dont elle sera contée par l'image. Tout au plus peut-on souhaiter se trouver en présence du squelette d'une histoire comique ou dramatique, bien axée psychologiquement, mais la chair, le sang, les nerfs, la vie en un mot, ne sont insufflés que par l'artiste à la prise de vue, à l'instar d'un peintre devant son modèle ou le paysage choisi.

Je ne vois pas Rembrandt, Renoir ou Van Gogh, pas plus d'ailleurs que Mozart, Beethoven ou Chopin essayant de nous expliquer avec des mots, le sens de leurs tableaux ou le rythme de leurs symphonies. On objectera qu'une pièce de théâtre, peut parfaitement se juger sur le texte. D'accord, mais c'est justement l'équivoque. Dans la mesure où un scénario se rapproche du théâtre, il s'éloigne du cinéma, qui est avant tout la musique de la lumière. De ce fait, n'est-ce pas un non-sens de juger une œuvre visuelle sur la simple lecture ou audition d'un de ces musiciens pour les yeux que l'on nomme auteur de films, et qui nous écorche avec sa mauvaise voix en nous racontant son sujet alors que les violons de son orchestre visuel pourraient seuls nous montrer ce qu'il a voulu faire? Là où vous lisez *Danse de l'ours*, le réalisateur peut-être attendrirait les étoiles!... Faites lire à des hommes d'affaires ou même à des dramaturges des scénarii dépouillés comme ceux du *Voleur de bicyclette*, de *Brève rencontre*, de *Scucia*, de *Moana*, et tant d'œuvres simples dont le succès a été éclatant, et vous serez surpris de ne rien découvrir de particulièrement intéressant dans les textes où semblent se disputer la simplicité puérile, l'étroi-

tesse de la conception et une apparente banalité. Et pourtant, et c'est je crois une des magies de la personnalité, de faire surgir par la force de création d'un sujet x, y ou z qui, peut-être, est quelquefois le moins important, l'œuvre d'art que nous cherchons tous dans cette matière si belle qu'est le cinéma.

★

ROBERT HAMER

Robert Hamer, né en 1911 dans le Worcester, ancien étudiant de Cambridge, a débuté dans la mise en scène cinématographique en 1945 après avoir tenu différents postes dont celui de monteur à la London Film que dirigeait Alexander Korda.

Il a produit un assez grand nombre de films, entre autres Il pleut toujours le dimanche, Détective du Bon Dieu *et* Deux Anglais à Paris. *Mais il reste avant tout pour le public français le metteur en scène de* Noblesse oblige, *dont le succès fut durable et qui demeure, à coup sûr, l'un des plus originaux films anglais d'après-guerre.*

On se trouve dans une situation singulièrement embarrassante, lorsqu'on est prié de parler d'une chose à l'existence de laquelle on ne croit pas.

Des recherches exhaustives dans les dictionnaires étymologiques et antonymiques (et même dans le Littré) ne m'ont apporté aucune définition valable du mot « comédie » au sens où il est employé aujourd'hui.

Qu'on ne m'objecte pas que, pour les Grecs, une comédie était une « distraction légère et agréable donnée à une clientèle déclinante », ni que la « tragédie » est « une distraction au cours de laquelle un bouc est sacrifié à Dionysos ».

Non : nous autres, esclaves du cinéma (je devrais plutôt dire : les intoxiqués du cinéma), nous devons essayer de définir le mot « comédie » au sens où il est entendu par les potentats de ce précaire empire.

Or, ce sens ne peut être que le suivant : une comédie est une œuvre destinée à attirer les clients dans les salles obscures, en les persuadant qu'ils y trouveront l'occasion de rire.

Ce que sont la nature et le résultat de ce rire, il n'est pas de l'intérêt des potentats de s'y attarder, pas plus qu'il n'est de l'intérêt du pharmacien de s'inquiéter de l'effet de ses drogues sur ses clients : son seul souci se limite à l'espoir que les clients en redemanderont.

Mais il y a cependant, entre les potentats et leurs clients, des gens — disons plutôt des intermédiaires — qui ont une conscience assez nette de la fonction de la « comédie », et

qui réalisent vaguement, que s'il y a un rire sain, il y a aussi un rire malsain.

A présent que la télévision est adonnée au culte de l'arriérisme, quelques vérités sont bonnes à dire.

A mes yeux, la fonction de la comédie, tout comme celle de la tragédie, est de permettre aux gens de supporter, sans perte évidente de dignité, la condition humaine, lorsqu'elle est frappée d'indignité.

Le premier et le dernier mot ont été prononcés à ce sujet par lord Byron lorsqu'il disait : « Si j'en ai ri, c'était pour n'en pas pleurer. »

Je pense que, depuis quelques années, deux tendances déplorables, mais importantes, se sont manifestées dans la comédie cinématographique anglaise (et j'indique, entre parenthèses, que l'emploi du mot « anglais » dans ce contexte est une grave incorrection : le mot « britannique » serait mieux choisi, car plus de la moitié de ceux qui travaillent ici ont surtout dans les veines du sang celtique et ibérique, étranger à celui des envahisseurs teutons).

Mais pour revenir à nos moutons, les tendances déplorables sont celles que voici :

Tout d'abord, la tendance à la glorification de l'être nul et insignifiant, qui, avec une certaine dose d'habileté, et à travers une série de malchances qui tournent bien, finit par être plus malin que ses assaillants. A première vue, la recette peut paraître bonne, mais pour ma part, il m'est difficile de l'accepter, puisqu'au bout du compte, l'arriéré, fût-il riche, est tout de même un arriéré.

En second lieu, la tendance à s'intéresser davantage aux choses qu'aux gens. Et là encore, le choix peut paraître compréhensible, louable même, si ce n'est qu'à travers l'obsession de la machine, on finit par oublier l'homme, et en particulier l'homme digne de ce nom.

Le collectionneur de timbres est sans doute bien plus heureux lorsqu'il feuillette son album et contemple l'image d'empereurs défunts, d'îles inaccessibles, ou de civilisations à venir, qu'il ne le serait s'il sortait de chez lui pour aller voir ses voisins. Mais la philatélie est une distraction réservée à une catégorie choisie de reclus, et c'est précisément ce que le cinéma ne doit pas être.

Ces deux tendances de ce qu'on est convenu d'appeler « le cinéma anglais » me paraissent provenir d'une cause unique : la peur de voir les humains tels qu'ils sont.

Qu'on me permette de dire ici avant tout que je suis étranger à toute attitude politique sur l'avenir de la race humaine.

Pour moi, la doctrine de « l'engagement » est aussi dangereuse et aussi futile que son contraire.

Nous autres, cinéastes, nous tenons entre nos mains le miroir magique qui nous montre nous-mêmes aux autres, et qui nous révèle les autres à nous-mêmes.

C'est un truisme de dire que nous portons là une lourde responsabilité, mais il y a des truismes qu'on ne saurait trop répéter.

J'incline, personnellement, à travailler de l'intérieur vers l'extérieur, et non de l'extérieur vers le dedans, à aller vers le macrocosme en partant du microcosme, plutôt que d'aller du particulier en général.

Je ne crois pas que le rôle du cinéma soit celui d'un doctrinaire politique, pas plus que celui d'un psychiatre.

Je crois plutôt qu'il doit être un explorateur et un guide, mais un guide sachant reconnaître que lui aussi, il est aveugle, et qu'il est, lui aussi, un paralysé.

Je crois fermement qu'il doit répondre à ce que Zola écrivait pour la défense de *Thérèse Raquin :* « Je me suis simplement livré, sur deux êtres humains, à la dissection qu'accomplit le chirurgien sur un cadavre. »

On estimera peut-être que *Thérèse Raquin* est fort éloignée d'une discussion sur la nature de la comédie, mais elle n'en est peut-être pas si éloignée qu'on pourrait le penser. Car, pour en revenir à mon point de départ, j'ai quelque idée que les fins de la tragédie et de la comédie sont inséparables, que l'une et l'autre peuvent projeter un rayon de lumière sur l'épaisse ténèbre humaine, et que tout ce qui ne suscite pas la compréhension, de quelque ordre qu'elle soit, est par définition un échec.

La tragédie se situe hors du champ cinématographique gouverné par les potentats.

Puisque la comédie ne l'est pas, nous, qui sommes assis sur les bancs de velours de la galère, nous avons pour devoir de manier le mieux possible les rames dorées qu'on nous a assignées.

Tout en rendant hommage à Jean Vigo, je terminerai donc sur un acte de foi, en disant que toute « comédie » qui dégrade le statut de l'être humain, qui provoque le rire en faisant glisser les gens sur des peaux de banane ne mérite pas qu'on en rie, mais bien qu'on s'en afflige.

★

ALBERTO LATTUADA

Le premier film réalisé après la guerre par Alberto Lattuada, le Bandit, *est aussi celui avec lequel le public français fit la connaissance du metteur en scène italien.*

Depuis lors on a pu voir en France la plupart de ses réalisations : Anna, le Moulin du Pô, le Manteau, Gwendolina. *Lattuada a aussi collaboré à* l'Amour à la ville. *Il est l'auteur du sketch spirituel et malicieux par quoi s'achève ce film.*

Le thème de la solitude de l'homme est le thème dominant de l'œuvre d'Alberto Lattuada ainsi qu'il l'explique dans le texte qu'on va lire.

Les sujets que j'ai affrontés dans ma carrière sont en apparence assez éloignés les uns des autres. Films en costumes, et films sur la vie moderne ont alterné sans qu'à première vue l'on puisse découvrir entre eux un lien quelconque. Pourtant dans chacun des cas qui se sont présentés, j'ai toujours essayé d'établir un rapport direct avec l'humanité d'aujourd'hui. Il me semble vraiment que l'on peut regrouper les éléments de ce rapport même dans les films dont le sujet remonte à une époque plus ancienne. Par exemple, dans *le Moulin du Pô*, un film tourné en 1948, et extrait du roman de Ricardo Bacchelli ; ou dans *le Manteau*, tourné en 1951, un film de fantaisie tiré du célèbre roman de Gogol, qui a eu du succès, je crois, justement parce que le ton en est volontairement réaliste, et aussi parce qu'il contient des situations et des sentiments éternels, fondamentaux, universels, dans lesquels le spectateur peut se reconnaître lui-même et retrouver le monde qui l'entoure.

Mis à part ce facteur documentaire, il y a un autre lien qui relie tous mes films : c'est le thème de la solitude de l'homme. Après beaucoup de luttes et d'efforts, et d'amours, l'homme se retrouve seul avec lui-même. Voyez par exemple *Sans pitié*, un film de 1948, et même antérieurement *le Bandit;* c'est l'histoire d'un homme qui après avoir fait une guerre pour une mauvaise cause, dure et pénible, est obligé de vivre dans une société qui ne reconnaît pas son sacrifice, et le pousse jusqu'au crime. Il y a aussi l'exemple du *Crime de Jean Episcopo*, en 1947, un cas d'atroce solitude sentimentale. D'ailleurs mon début dans la mise en scène fut marqué en 1942, par un sujet caractéristique sur la solitude : *Jacques l'idéaliste;* c'est l'histoire d'un rêveur qui vit en dehors de la réalité, et qui perd pied devant les mystères de la vie.

Je pourrais choisir d'autres exemples, et des plus disparates. Un cas qui me semble caractéristique encore, est celui de

la Plage (en 1954) ; aventure de bains de mer ; une femme du monde croit qu'elle va pouvoir se faire une place dans la vie, en s'appuyant sur la puissance omnipotente de l'argent. A la fin, elle se retrouve seule et inutile. A l'opposé je pourrais citer *Gwendolina* (en 1957), la jeune fille qui vit son premier et doux roman d'amour, et qui éprouve pour la première fois l'angoisse de la rupture, seule au milieu d'une famille indifférente et presque ennemie.

Comme il est facile de le comprendre, le thème de la solitude est le moyen qui me paraît le plus efficace pour ne pas perdre le contact avec la réalité actuelle. A tel point, que, bien souvent, ce thème de la solitude se joint à un autre thème dont je ressens aussi la profonde nécessité. Je veux parler de l'incertitude et de l'instabilité sociale, de la violence, de la révolte. Le manque d'équilibre au sein de la société, pousse l'homme dans des chemins inhabituels et le contraint à affronter des conflits qui le bouleversent et brisent sa vie. La société, bien souvent, apparaît comme étant basée sur une stratification de conventions qui perpétuent les anciennes erreurs et entretiennent le caractère artificiel des rapports entre les hommes. Les « dames » que nous voyons dans *la Plage*, ne mènent pas une vie exemplaire ; mais elles sont toutes moralement « casées » : c'est pour cela qu'elles se reconnaissent le droit d'expulser la prostituée de leur hôtel ; celle-ci devenant là, absolument, le symbole d'une société unie et consolidée. Ainsi dans *le Manteau*, la vanité du maire apparaît clairement comme étant une erreur. On comprend que la société ne fonctionne pas comme elle le devrait, et que, dans ces conditions, elle n'est pas en mesure d'accueillir l'histoire curieuse et humaine de l'individu à qui il est arrivé de perdre son manteau, ce manteau qui représente pour lui à la fois l'amour, la dignité, et la respectabilité.

Satire sociale, alors? Mais oui, parce qu'il y a toujours un motif de satire à découvrir dans la société. Cela a toujours existé, depuis les Égyptiens ! La société ne s'est jamais stabilisée sur ses bases. Je ne veux pas dire maintenant, que j'ai une philosophie à offrir aux hommes ; loin de là... Je me borne à présenter des éléments de jugement, de manière que les événements de l'histoire tracent un chemin qui mène toujours moins vers l'erreur, et plus vers la vérité. Et rien d'autre. Dans mes films, il n'y a pas une flèche pour indiquer la direction à suivre : par ici... ou par là. Cela n'est pas mon affaire. J'irai même plus loin : je trouve que la flèche serait carrément dangereuse, et que beaucoup d'erreurs relevées dans le cinéma italien de l'après-guerre, dépendent justement de l'excessive prédominance des préoccupations idéologiques.

Autant d'ailleurs de la part des auteurs que de celle des critiques. Les auteurs ont pris beaucoup de peine pour démontrer quelque chose, de crainte de n'être pas reconnus comme des porte-enseigne, et classés dans un certain courant idéologique. Pour ma part, je pense au contraire que l'auteur doit avant tout être sincère envers lui-même et envers son public. Et plus encore, il doit aussi — je dirais, principalement — « s'ausculter » lui-même, pour être sûr de bien représenter ce qu'il croit être la vie. Ensuite les autres, les critiques, le public, pourront tirer de ce qui leur est offert, des conclusions qui serviront sur le plan idéologique.

Mais si l'auteur, dès qu'il commence à agir, le fait avec une étiquette épinglée dans le dos, et entend imposer sa propre thèse immédiatement, il sort du champ. Il abandonne le terrain de l'art pour celui de la politique. Quelquefois on m'a reproché mon attitude, comme si c'était une forme regrettable d'agnosticisme. Je n'y peux rien. Je crois fermement à la valeur de cette manière de raconter, et je pense que si l'on est sincère, on apporte toujours sa petite contribution à la formation d'une société meilleure. Contrarier la diffusion des erreurs, des conventions, des hypocrisies, cela peut, et *doit* être le but d'un auteur conscient de le gravité de son rôle.

***

Il est certain qu'un tel rôle est souvent peu commode à remplir. Il est indubitable que celui en qui les idéologues reconnaissent un frère, d'une manière ou d'une autre, celui-là est destiné à mener une vie beaucoup plus tranquille. En effet il est classé dans une catégorie, et par conséquent, il retire aux autres toute préoccupation. Il reste à sa petite place, et même s'il fait de l'opposition, personne ne s'alarme. Contrairement à cela, je cherche à être toujours libre de mes jugements, avec l'espoir que mon œuvre puisse apporter sa modeste part à l'utilité générale.

Mais un fait demeure, que je considère comme fondamental, et primordial : sans le contact avec l'histoire de l'humanité, on ne peut rien faire de vivant. Ce contact doit exister dans tous les cas, même si on ne s'en aperçoit pas à première vue. Lorsque Gontcharov décrivait pendant cent vingt pages, au début du roman, son personnage d'Oblomov au lit, il ne pensait certainement pas qu'il préparait la révolution russe. Il pensait simplement à décrire un hobereau dans sa maison, enfermé dans ses mesquineries et dans son détachement des choses du monde. Il le décrivait avec un amour extraordinaire, (cet Oblomov paresseux et inutile réussit à nous émouvoir...)

et pourtant, sans s'en douter, il jetait les bases d'une critique, qui à la longue aurait mûri, et éclaté dans le renversement de l'aristocratie et du tzarisme. Il est plus prudent de se référer à des sommités qu'à soi-même... c'est pourquoi je rappelle cet exemple illustre, qui dit bien ce que j'entends dire. Et cette affirmation est à considérer comme une véritable déclaration d'esthétique de ma part.

Sur le plan, non plus de l'esthétique mais de la profession de metteur en scène de cinéma en Italie, j'ai encore quelque chose à ajouter. Je choisis un cas personnel afin de mieux m'expliquer et de chercher à illustrer, après les exigences de la réalité et de l'histoire, d'autres exigences non moins sérieuses et pressantes : celles du cinéma. Ce sont deux arguments qui paraissent placés aux antipodes ; mais qui en réalité, ne le sont pas. En 1951, avant *le Manteau*, j'avais fait un film à caractère facile et populaire, qui eut un grand succès dans le monde entier : *Anna*. Je fus attaqué par la critique, sans aucune pitié. Naturellement, je l'acceptai : la critique a tous les droits, pour examiner nos œuvres jusqu'au fond, et pour les anéantir si c'est nécessaire, parce que nous aussi, nous avons besoin quelquefois d'être « réveillés ». Mais en dehors de cela, je continue à croire qu'*Anna* a exercé une influence bénéfique sur ma carrière. En effet, le cinéma est très coûteux. C'est seulement après avoir démontré que l'on était capable d'obtenir un gros succès auprès du public, que les producteurs veulent bien vous faire crédit pour tourner *le Manteau* par exemple, ou bien *les Lumières du music-hall*, que j'ai fait en collaboration avec Fellini, en employant tout l'argent gagné avec *Anna*, et en le perdant... C'est seulement de cette manière que l'on peut acquérir une certaine liberté de mouvements. Sans cela, on coupe les ponts, et il faut renoncer à faire du cinéma. Gare si on se fait arracher des mains la caméra ; on ne peut plus jamais la rattraper.

Chacun a son moment critique à traverser. A ce moment-là, il faut se résoudre à démontrer que l'on sait traiter des effets dramatiques *aussi* sur le plan commercial. Ce fut mon cas cette fois-là. J'acceptai le jeu en pleine conscience professionnelle, disposant de bons acteurs (Vallone, Mangano, Gassman), exécutant le travail de mon mieux, et sans chercher à m'excuser pour avoir été contraint de tourner un film de ce genre. C'est pour cela que je considère *Anna* comme une expérience positive du point de vue professionnel. Et pour la même raison, je soutiens que le « jeu » du cinéma, il faut toujours l'accepter sans peur. On a quelquefois la possibilité de faire un choix personnel ; d'autres fois, on ne l'a pas. Il faut dans certains cas être prêts à « tenir » sur le marché,

avec des films commerciaux, mais bien faits. Sinon, le cinéma se venge, et nous cloue le bec. Alors, nous n'avons plus aucun moyen d'apporter quoi que ce soit d'utile à la société, pour la modeste part qui nous incombe.

★

MARCEL L'HERBIER

Né à Paris en 1890. Débute en 1917 dans la mise en scène, après avoir été fortement impressionné par Forfaiture, *de Cecil de Mille. A tourné de nombreux films muets et parlants dont quelques-uns —* la Nuit fantastique *entre autres — sont devenus des classiques.*

Il a créé en 1943 l'Institut des Hautes Études cinématographiques dont l'enseignement est suivi par des étudiants venus de toutes les parties du monde. Sur un métier qu'il connaît à fond il a publié plusieurs ouvrages. Dans l'un, Intelligence du cinématographe, *il a rassemblé les textes les plus significatifs écrits sur l'art cinématographique.*

La télévision et ses problèmes retiennent son attention depuis plusieurs années. Le texte qu'on va lire est précisément consacré à la télévision en face du cinéma.

On parle souvent ces temps-ci, dans les textes de loi et dans les débats professionnels, d'une reconversion déchirante des institutions cinématographiques. Et, par un surcroît de malchance, l'opération de chirurgie éthique que cette reconversion impose doit se pratiquer à chaud. En pleine crise.

A dire vrai, depuis dix ans déjà, le cinématographe vivait sous le coup d'une menace latente. Il n'y prenait pas garde, bien qu'elle grandît de mois en mois. Ou bien il évitait d'en mesurer les implications.

Mais soudain, la menace a pris corps. Elle a révélé, avec son vrai visage, sa virulence. Et, face au film, barrant le chemin de lumière, que depuis son inventeur il suivait de confiance, elle s'est dressée résolument en adversaire. D'une agressivité déclarée. D'une puissance offensive inquiétante.

Que faire pour l'assailli sinon résister, en mettant d'abord son économie sur pied de guerre, puis en mobilisant les arrière-réserves de son génie. Le cinématographe s'y est vu contraint. Et, devant l'assaut de l'électronique, il s'est retranché dans la défensive précaire du cinémascope, de la stéréophonie et des budgets de milliardaires.

C'est qu'il a compris soudain que l'heure était passée où il pouvait espérer se survivre dans son euphorie routinière, et poursuivre en paix une mission dont nul antagoniste ne lui disputait l'exclusivité.

Une guerre, encore froide, s'était déclarée. Elle exigeait sans retard le plein emploi des pouvoirs spécifiques du film. Ses tares invétérées, son désordre fonctionnel, ses paradoxes esthétiques natifs, qui n'étaient hier qu'un mal remédiable lui devenaient, il en eut la révélation, danger de mort.

La force adverse qui mettait si brutalement en question la survivance du septième art, porte un nom que l'on connaît. Un nom où le progrès inscrit en clair une préférence cruelle : le cinéma imprimait le mouvement, l'ennemi télégraphie le spectacle.

Elle s'appelle télévision.

Il ne faut plus s'illusionner. Les ravages que cette redoutable concurrente a opérés dans les positions filmiques se révèlent, dès maintenant, considérables.

Il est prudent, si l'on veut éviter le pire, de regarder ces dégats en face.

— Aux U.S.A., de 1948 à 1958, 10 000 salles de cinéma ont dû fermer, nombre de leurs clients se préférant assis devant leurs récepteurs.

De ce fait, Hollywood a vu son activité réduite de 34 %.

— En Grande-Bretagne, mesures d'alerte. Fermeture de circuits entiers. Quatre milliards de déficit dans le Consortium Rank (*The Economist*, 8-2-58). Fréquentation des salles réduite en dix ans de 40 %. Aujourd'hui, 54 millions d'heures sont consacrées par le citoyen britannique au cinéma, contre 258 millions à la T.V. (*Daily, Cinema*, 25-4-58).

— En Allemagne, 65 % des possesseurs de postes de T.V. ne fréquentent plus que rarement le cinéma (*Film Blatt*, 3-1-58).

— En France : « Voici l'instant redouté où, face à une T.V. déjà triomphante, il n'est plus possible de se payer de mots » (*Film français*, 21-2-58). Baisse générale de fréquentation estimée à 15 % pour 1958 (Statistique C.N.C.).

Un tel bilan, désastreux mais provisoire, montre assez bien à quel danger se trouve exposé le cinématographe mondial.

Pour le cinématographe français, sa position est plus intenable encore.

Assailli de l'extérieur par l'offensive électronique qui dégrade son influence, freine son expansion et anémie ses ressources, il subit, à l'intérieur, l'aggravation simultanée de ses maux anciens (fiscalité écrasante, rentabilité incertaine, montée des prix de production, suppression de l'aide).

A ces déficiences intérieures, le ministre chargé du cinéma qui, par une rencontre providentielle, se trouve être lui-même un cinéaste, essaie de porter remède. Il faut laisser intactes, à sa disposition, cette zone de confiance, cette marge

de temps où, dès maintenant, André Malraux s'efforce d'inscrire, puis de mettre en action son plan de rénovation filmique.

Et, en nous gardant de nous pencher nous-mêmes sur cette crise interne qui ne relève que d'une thérapeutique gouvernementale, considérons seulement la crise externe, telle que la montrent les statistiques alarmantes que nous avons citées. Et, de ce côté du problème, tout se ramène, convenons-en, à cette hypothèse fondamentale :

— La T.V. va-t-elle, veut-elle, peut-elle anéantir ou ruiner le cinématographe?

Certes, les partisans obstinés du « Ceci tuera cela » qui jadis ont prédit que le livre allait tuer l'édifice, naguère que la photographie tuerait la peinture, enfin que le cinéma devait ruiner le théâtre, vont trouver là une belle occasion d'enfourcher à nouveau l'aphorisme fameux du père Hugo. Et, d'ailleurs, M. Louis Merlin n'y manque pas, qui proclame décisivement à la page 211 de *T.V. Capitale Hollywood :* « La télévision tuera le cinématographe. »

Je regrette de ne partager en rien le pessimisme exterminatoire de ce bel esprit, ni des autres. Il semble bien, d'ailleurs, qu'ils se soient régulièrement trompés. Je m'obstine à penser avec Louis Gillet, le clairvoyant, que « ceci ne tue jamais cela ». Et qu'en conséquence, la télévision ne tuera pas le cinématographe.

J'entends bien que cette déclaration sonne un peu comme l'acte de foi du charbonnier, et qu'il lui faudrait le soutènement de justifications appropriées. Mais le temps presse, et je ne puis les évoquer que succinctement.

S'il est clair, que, chez nous, la T.V. qui est d'État ne saurait vouloir la mort du cinématographe, contribuable fastueux dont la disparition coûterait cher, il est surtout évident que, voudrait-elle insensément cette mort, elle ne pourrait l'obtenir. Une réalité fondamentale s'y oppose. Celle-ci : le cinématographe est *premier*. Originaire. La T.V. est en quelque sorte son succédané, son extension, sa conséquence.

Elle est, sur les ondes, le dérivé domestique de ce qui est ailleurs un large spectacle collectif. Poussant cette comparaison vers l'essentiel, on peut dire que le cinématographe est symphonique, à grand orchestre d'images. La T.V. est ce que les transcripteurs musicaux appellent une « réduction ». Elle est, sur petit écran, le « cinéma de chambre ». Or si le quatuor émane de l'orchestre, l'orchestre n'est pas contenu dans le quatuor. D'où la primauté générique du cinématographe. Mais sa vocation, elle aussi, affirme son irréductible originalité. Il imprime la vie, quand la T.V. imprime (avanta-

geusement) l'instant. Mais, en imprimant la vie, le cinéma éternise (avantageusement) l'instant. Lui et Elle se rejoignent donc en fin de compte, mais elle ne possède la durée qu'à travers lui, que grâce à lui. Leur plus permanente divergence tient à la nature opposée du spectateur qu'ils sollicitent : individuel et familial pour l'une, nombreux et grégaire pour l'autre. Mais, là encore, le cinéma fait la preuve que, pouvant le plus, c'est-à-dire capable de s'adresser aux foules, il est capable aussi, pouvant le moins, de devenir, en format réduit, un spectacle domestique. Et voici, à son actif, une capacité qu'en retour la T.V. ne possède pas encore.

Si l'on admet, pour finir, que la T.V. est vouée, par une fatalité inexorable, à se servir de plus en plus (en dehors de l'actualité saisie et servie sur le vif) du relais du film, sous forme d'émissions préfilmées ou kinescopées (tout autant que la radio emprunte le relai du disque ou de la bande sonore), il n'est pas excessif de prétendre que la T.V. représente une branche, un genre de *l'espèce* film. Elle est à peu près sa quatrième dimension. Si bien que même une victoire apparente de la T.V. ne serait à tout prendre qu'une victoire déguisée du cinématographe.

Et voilà — un peu sommairement — nos raisons positives de croire, malgré les statistiques de défaite, et les vaticinations d'oiseaux de nuit que Ceci (la T.V.) ne tuera pas Cela (le cinématographe).

Tout à l'opposé, nous irons même jusqu'à penser qu'entre elle et lui s'éveilleront bientôt les raisons d'un rapprochement qui, demain, pourrait devenir association ; et, un jour ou l'autre, mariage.

Mais que notre dernier mot soit pour avertir le cinématographe qu'il n'atteindra cette félicité conjugale, c'est-à-dire qu'il ne vaincra la crise externe qui le mine, que s'il a d'abord triomphé — et sans rechute possible — de ses vices internes, et notamment de ses infirmités institutionnelles et de ses paradoxes congénitaux.

Et ajoutons encore ceci : la T.V., si elle semble aujourd'hui son ennemie, est, en dernière analyse, son ennemie la plus tendre. En ce sens qu'elle pousse, par son exemple même, le cinématographe à se reconstruire, à s'améliorer, à se concentrer sur ses propres ressources et, par là, à exalter l'expression profonde de son génie originel.

★

DILYS POWELL

Mrs. Dilys Powell a fait ses études à Oxford. Helléniste, elle a rapporté de ses nombreux voyages en Grèce, trois livres sur la civilisation et l'histoire de ce pays. Elle a publié plusieurs autres ouvrages et fait de nombreuses tournées de conférences.

Parallèlement à son activité littéraire, Mrs. Dilys Powell s'est intéressée au cinéma dont elle connaît parfaitement l'évolution. D'ailleurs ses articles de critique de films dans le Sunday Times *auquel elle collabore depuis 1939, lui ont acquis une autorité indiscutable. Voici le panorama qu'elle brosse du cinéma en Grande- Bretagne depuis 1925.*

Il y a eu une époque où l'on pouvait dire du cinéma britannique qu'il manquait de sujets. Je parle de la période qui se situe à peu près entre 1925 et 1935, et au cours de laquelle quelques cinéastes de talent ont combattu pour imposer un style à l'écran. En ce temps-là, Alexander Korda s'efforçait de faire aimer l'esprit et de le rendre populaire, Anthony Asquith découvrait les drôleries de certains caractères, et Alfred Hitchkock commençait à s'emparer du détail pour en tirer des effets dramatiques. Puis vint une époque de laquelle on put dire, non sans fierté, que le cinéma britannique avait trouvé, non seulement un sujet, mais un sujet national. Sans doute, ce sujet lui avait-il été imposé bien plus qu'il ne l'avait choisi. Entre 1939 et 1945, les Britanniques, encerclés par des eaux dangereuses et un ciel ennemi, ont vécu une vie authentiquement insulaire. Écrivains, réalisateurs et producteurs étaient contraints d'observer attentivement ce qui se passait autour d'eux, leurs perceptions aiguisées par le danger toujours présent. Ils en vinrent à découvrir une espèce de poésie, non point seulement dans les aventures de la guerre, mais dans les sacrifices qu'elle imposait. De nouveaux metteurs en scène (dont certains avaient appris le métier un peu avant 1939) commencèrent à se faire un nom : Carol Reed, par exemple, apprenait à exercer ses dons remarquables ; il en allait de même pour David Lean.

Il est inutile d'insister sur l'apport du cinéma documentaire qui a fleuri pendant la guerre. On eut soudain besoin de cette patiente observation des hommes au travail, et l'école que John Grierson avait fondée, vers la fin des années 1920, se développa et prospéra jusqu'à la première moitié des années 1940. Il se peut que les films tournés pendant la guerre ou sous l'influence de la guerre n'aient pas été aussi bons que nous le pensions à ce moment-là. Le sentiment national peut sans doute affecter le sens critique, et certains

de nos vieux favoris, comme *Londres peut l'encaisser* ou *Cible pour cette nuit* nous paraîtraient peut-être aujourd'hui dégager une certaine complaisance envers nous-mêmes. Mais le solide arrière-plan du caractère humain n'était vraiment pas mauvais. Et je pense que, même aujourd'hui, on y sentirait la présence du sujet national.

Bien entendu, l'épreuve décisive ne pouvait venir qu'après la guerre. Il y avait des metteurs en scène, il y avait des techniciens, et il y avait des écrivains (quoique à vrai dire nous n'ayons jamais eu suffisamment de bons écrivains). Mais le sentiment du danger, la tension et la pression des événements, tout cela avait disparu. Il fallait repartir à zéro pour trouver des sujets.

Alors que d'autres pays entraînés dans la guerre — l'Italie par exemple — s'orientaient dès le début vers un style réaliste et des sujets réalistes, les Britanniques se réfugiaient très rapidement dans le monde de la fantaisie. Certes, un monde qui gardait encore le solide arrière-plan réaliste du temps de guerre, mais dont les impératifs étaient étrangers à la vie quotidienne, et dont les personnages n'étaient pas faits de chair et de sang. L'un des premiers films qui fit impression, après la guerre, fut : *Dead of Night* (Au cœur de la Nuit), collection d'histoires de fantômes, à laquelle contribuèrent Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crighton, et Basil Dearden, et où le surnaturel était d'autant plus frappant qu'il était enchâssé dans un décor réaliste. Ce film aurait pu apparaître comme un accident, un film à la fois sans influence et sans descendance. Personnellement, je trouve qu'il a été très significatif. Le cinéma britannique, qui s'était mesuré avec les sujets de guerre, semblait répugner à aborder les sujets de paix, j'entends par là les sujets contemporains. Car *Dead of Night*, qui avait délibérément choisi le terrain de la fantaisie pour y situer un film dramatique, n'était pas un cas isolé. On se souvient de l'histoire de l'aviateur qui, sous l'anesthésie, rêve du Jugement Céleste, histoire contée à l'écran par Powell et Pressburger dans *Une affaire de vie ou de mort*. On n'a pas oublié non plus l'adaptation cinématographique de *la Dame de Pique* de Pouchkine par Thorold Dickinson dans *la Reine des cartes*. Et si le cinéma britannique inclinait vers la fantaisie, dans ses films sérieux, l'inclination était encore plus marquée dans la comédie.

Il ne m'appartient pas d'étudier en détail les films comiques de la période d'après-guerre : je laisse ce soin à un autre conférencier. Mais il est impossible d'examiner les sujets traités par le cinéma britannique sans s'arrêter quelques instants sur les thèmes comiques. Pour ma part, je considère

qu'ils sont particulièrement révélateurs : car c'est là que la fantaisie peut se donner libre cours.

Peu de temps après *Au cœur de la Nuit,* parut un film empreint de la plus haute fantaisie : *Hue and Cry* (A cor et à cri). C'était l'histoire d'enfants qui s'étaient délectés à la lecture d'un récit publié par un magazine enfantin, et où les détectives et les policiers d'un monde imaginaire poursuivaient les voleurs ; et voilà que ces mêmes enfants se trouvaient soudainement projetés dans un monde semblable, et qu'ils participaient vraiment à la poursuite d'une bande de criminels. Et là encore, le même arrière-plan réaliste : on voyait les enfants jouer dans les terrains vagues, poursuivant les bandits autour d'une vieille bâtisse démolie par les bombes, et abandonnée. Ce film, l'une des premières productions des Studios de Ealing, après la guerre, avec *Dead of Night,* a été le précurseur de toute une série d'autres, où l'irréel se situe toujours dans le décor banal et connu de la réalité quotidienne. Mais alors que *Hue and Cry* (A cor et à cri) était essentiellement un film d'enfants dont le rêve se transformait en réalité, les films suivants furent de plus en plus *centrés autour des choses* plutôt qu'autour des gens. C'est ainsi que nous eûmes *The Magnet* (l'Aimant), une fable au cours de laquelle un petit garçon s'empare d'un aimant qui lui sert de jouet. Et puis le fameux *Geneviève,* dont le principal personnage est une antique automobile. Et puis *The Maggie,* où, cette fois, il s'agit d'un paquebot vénérable. Dernièrement, nous avons pu voir *Barnacle Bill,* avec Alec Guiness pour principal personnage, mais dont la vraie vedette est une vieille jetée au bord de la mer.

Il arrive, de temps en temps, qu'un personnage humain tienne la vedette. Je pense, ici, à deux autres films — tous les deux mis en scène par Alexandre Mackendrick — et qui, tous deux, ont permis à Alec Guiness de briller : *l'Homme au complet blanc* et *Tueurs de Dames*. En remontant beaucoup plus loin, on retrouve *Kind Hearts and Coronets* (Noblesse oblige), l'incontestable triomphe de la comédie anglaise d'après-guerre.

Et, voyez-vous, le succès même de *Noblesse oblige* m'amène à penser à l'une des faiblesses du cinéma britannique : son excessive gentillesse. Brillamment mis en scène par Robert Hamer, *Kind Hearts and Coronets* était une comédie noire et cruelle : son succès artistique dépendait de sa cruauté. Il est rare que les films britanniques soient aussi implacables, aussi absolus ; ils ne le sont ni dans la comédie ni même dans la farce.

Frank Launder et Sidney Gilliat, qui ont commencé par

écrire des scénarios et sont devenus metteurs en scène et producteurs, se sont montrés assez rigoureux dans de charmantes farces sur la vie scolaire telles que *le Meilleur temps de votre vie*, et *les Belles de Saint-Trinian*. Mais, même les films qui font frémir — genre dans lequel les Britanniques excellent — ne sont pas assez impitoyables ; on ne voit guère que Carol Reed, qui, avec *le Troisième homme* se soit absolument refusé à sacrifier au rire et à la gentillesse.

C'est ce refus de regarder le monde en face qui explique pourquoi le cinéma britannique s'est résolument tourné, depuis la guerre, vers les adaptations littéraires, et en particulier vers l'adaptation des classiques. Les critiques que je viens de formuler n'atténuent en rien ma grande admiration pour une bonne partie de la production britannique, et je ne pense heurter aucun sentiment national en disant que c'est à travers ces transpositions littéraires que nos qualités et nos dons de cinéastes se sont le mieux exprimés. Car les passions et la violence des sentiments contenus dans les œuvres littéraires permettent aux auteurs, aux metteurs en scène et aux producteurs de donner libre cours aux sentiments et aux idées que, par tempérament, ils répugnent à exprimer eux-mêmes.

Hors de leur pays d'origine, les films britanniques sont souvent admirés pour des qualités qui commencent à exaspérer les Britanniques eux-mêmes : on loue la réserve de leurs films de guerre, la pudique retenue de *Brève rencontre* (bien que ce film si bien fait ait aussi ses admirateurs fervents en Angleterre). Sans aucun doute, cette froideur se justifiait dans le passé, surtout par contraste avec l'héroïsme excessif qu'on voyait se déployer dans certains films de guerre américains. Mais avec le temps, tout cela est devenu un cliché, et c'est avec délices et soulagement qu'on se tourne à présent vers les personnages de la fiction littéraire, quand ils sont librement déchaînés, vers ceux de Dickens par exemple, dont certains romans comme *Olivire Twist* et *les Grandes espérances* ont été remarquablement adaptés à l'écran. Mais on apprécie plus encore la truculence de la langue shakespearienne et les caractères de Shakespeare. On a dit des trois films shakespeariens de Laurence Olivier : *Henry V*, *Hamlet*, et *Richard III*, que ce n'était pas du vrai cinéma. Je pense pour ma part qu'avec leur mélange de poésie, de grandiose mise en scène, d'imagination historique et de sauvagerie romantique, ils ont créé un style nouveau, une sorte de traditionalisme expérimental, qui est une des gloires de l'écran britannique.

Après les thèmes nationaux des années de guerre et les

incursions d'après-guerre dans le domaine de la fantaisie et de la littérature, l'impulsion semble présentement arrêtée : depuis un an ou deux, le cinéma britannique est à la recherche d'une nouvelle sorte de sujets. Si j'invoque la fâcheuse hésitation à aborder les thèmes contemporains, je n'entends pas réclamer par là le réalisme, ni « l'engagement », ni l'expression délibérée de la « conscience sociale » dont la jeune génération parle tant ; ces choses-là aussi sont devenues des clichés. Ce que je veux dire, c'est que le cinéma doit faire partie du monde dans lequel il se trouve. Les films de guerre, qu'on continue à tourner, font partie du monde dans lequel nous avons vécu. On aimerait voir au cinéma cette moisson d'idées neuves qui abonde à présent dans le théâtre britannique, à travers les œuvres de jeunes écrivains comme John Osborne. Pour le moment, l'écran se contente d'emprunter, en tournant, par exemple, un film avec la pièce d'Osborne *Look Back in Anger* (la Paix du dimanche), ou en transposant avec succès, en termes de cruauté, le roman de John Braine : *les Chemins de la haute ville.*

Mais je ne perds pas l'espoir de le voir refléter le malaise et la révolte qui fermentent parmi la jeune génération d'aujourd'hui, comme elle a fermenté de tous les temps.

★

ROBERTO ROSSELLINI

Roberto Rossellini est né en en 1906. Dès sa jeunesse il fut attiré par le documentaire et les œuvres de Flaherty ont certainement influencé l'orientation de sa carrière. Il exerça d'abord son activité cinématographique comme scénariste et en 1941 réalisa le Navire blanc. *Ce film contenait déjà en germe tous les éléments originaux de la nouvelle école italienne. Depuis lors, Rossellini est devenu l'un des metteurs en scène les plus représentatifs du cinéma né de la guerre. Son film,* Rome, ville ouverte *est considéré comme le manifeste du néo-réalisme, et l'on peut dire que l'importance de* Païsa *n'est guère moindre.*

Le seul but valable du cinéma, le seul que je trouve digne d'un véritable réalisateur, c'est la recherche. A côté des œuvres accomplies, parfaites, il y a pour chaque réalisateur les « essais », par lesquels il s'efforce d'interpréter la réalité qui l'entoure. C'est dans ce dernier sens que s'est toujours orientée mon activité. Je n'ai pas fait autre chose, depuis *Rome ville ouverte,* que de persévérer dans un effort conscient et déterminé, afin d'essayer de comprendre le monde dans lequel je vis, en gardant une attitude humble et attentive en face des faits, et de l'histoire.

Rome ville ouverte... que représente cette œuvre? Nous sortions de la tragédie de la guerre, dont nous avions tous été les protagonistes, parce que nous en étions les victimes. Je cherchai à considérer les choses dans leur essence. Rien d'autre. Il ne m'intéressait absolument pas de construire un récit romancé, suivant les règles de la dramaturgie du cinéma ; parce que les faits en eux-mêmes étaient beaucoup plus dramatiques que n'importe quelle convention spectaculaire.

Ce fut à peu près la même chose pour *Païsa*. Avec cependant une très légère nuance, qui le différenciait du film précédent. Il y avait dans *Païsa* deux mondes qui se trouvaient en contact, chacun avec une psychologie et une structure d'esprit différente : les vainqueurs et les vaincus. De ce contact naissait une grande confusion ; si bien qu'à la fin, il n'y avait plus ni vainqueurs ni vaincus, il restait seulement l'héroïsme quotidien de l'homme qui s'attache à la vie. Et qui vit, envers et contre tout, qu'il fasse partie des vainqueurs ou des vaincus.

Après *Païsa*, je fis *Allemagne année zéro*. Le thème était toujours le même, avec la différence que cette fois, nous nous transportions dans la maison de l'ennemi pour l'observer de près, et essayer de découvrir les raisons profondes qui l'avaient poussé à agir comme il l'avait fait. Ainsi, peu à peu, on voyait émerger du film le problème d'une éducation erronée, que sans le vouloir, mon thème avait sollicité et posé. Cela venait tout naturellement, parce qu'il en devait être ainsi.

L'étape suivante est constituée par les deux épisodes de *Amore* c'est-à-dire : *Il Miracolo* (le Miracle) et *la Voce umana* (la Voix humaine). Je trouve que, même s'ils représentent une transition pour passer à un autre aspect de la réalité, ces deux films s'insèrent tout à fait normalement dans mon programme d'investigations. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à avoir une notion assez nette du rôle du cinéma. J'ai cru découvrir ceci : que la qualité propre du cinéma est la capacité de se transformer en microscope, pour pénétrer dans l'âme humaine. Et le film n'est pas autre chose qu'un exercice au moyen du microscope.

Continuons. Voici *Stromboli*. C'est le portrait d'un être humain qui est sorti de la guerre complètement détruit moralement. Pour survivre, il a dû tout abandonner, même la morale. Il ne lui reste plus qu'à jouer d'audace. Un jour, il lui arrive de se trouver dans un certain milieu, organisé depuis des siècles d'une manière déterminée. Et là, l'audace ne lui est plus permise : le monde est en train de retrouver un équilibre moral précis contre lequel il est impossible de

s'insurger. Beaucoup de gens ont voulu découvrir dans *Stromboli* une allégorie du problème de la Grâce. Ils ont exagéré et ils n'ont pas compris. Ce n'était qu'une autre étape sur le chemin de l'investigation. Comme allait être encore, et d'une manière toujours différente, la nouvelle étape que j'atteignis avec *Francesco, Giullare di Dio* (François, jongleur de Dieu). L'exploration cette fois-ci était dirigée dans le passé. Je voulais faire un film historique en des termes réalistes, pour découvrir, ou plutôt pour reconstituer intuitivement la manière dont était faite une société très éloignée de nous dans le temps. Pour moi, cela servait à faire le point, et à mieux comprendre quelles sont les authentiques valeurs morales. Après le déchaînement de l'orgueil et de l'intransigeance, j'en arrivais ainsi à comprendre ce que pouvaient être la tolérance et l'humilité.

Comme tout le monde, je suis un homme qui vit une certaine petite vie, dans un certain siècle. Qu'est-ce qu'il me faut chercher à faire, aussitôt que cela m'est possible?... Une espèce de « bilan » de la situation. Dans un monde entièrement préoccupé d'idéologies, quelles sont les libertés dont nous jouissons? Je n'en vois qu'une seule : celle de pouvoir donner son adhésion à l'un des trois ou quatre dogmes qui se trouvent sur le marché. Celui qui veut se tenir à l'écart de ces dogmes, est un anarchiste : il est exclu de la société. Et plus encore qu'un problème d'adhésion, c'est un vrai problème de vocabulaire : si on ne se sert pas de certains mots, on est un homme mort.

C'est une situation terrible, monstrueuse. C'est pour cette raison qu'à certain moment, j'ai senti la nécessité absolue de faire *Europe 51*. On peut, peut-être, me reprocher d'avoir réalisé un film trop égoïste, c'est à dire de m'être trop exclusivement préoccupé de moi-même et de ce besoin de m'orienter. Je ne le nie pas ; mais cela fait partie des travers humains qui peuvent se comprendre. J'ajoute que probablement, dans ce film, la partie « investigation » a été plus importante que tout le reste ; elle m'a servi à accroître mon développement humain, et ma propre maturité, plus encore qu'à donner de la valeur au film.

Nous voici maintenant à *Viaggio in Italia* (Voyage en Italie). Après les problèmes de la société « doctrinaire », il était juste d'affronter ceux des petits hommes qui n'ont pas de doctrine. J'ai cherché à le faire en ménageant une rencontre entre deux civilisations, entre deux types d'éducation. C'est une réalité extrêmement dramatique, dont nous avons du mal à nous rendre compte. Personnellement, je l'ai examinée très à fond, en mettant en comparaison le monde

nordique et le monde latin. C'est la première fois dans l'histoire que nous avons eu un contact aussi intime. Si je pouvais me servir d'un paradoxe pour mieux m'expliquer, je me permettrais de diviser les civilisations en deux catégories : celle des hommes « drapés », qui sont toujours habillés d'une toge, et qui continuent à s'en revêtir (moralement bien entendu), et celle des hommes « cousus », c'est-à-dire de ceux qui ont été obligés de se coudre sur le dos des peaux de bêtes pour pouvoir subsister. Cela fait deux types d'hommes totalement différents. Il est parfaitement logique que l'homme « cousu » soit un individu vraiment efficient, et que l'homme « drapé » ait une conception différente de la vie, plus douce plus relâchée. Bon... J'ai donc voulu introduire deux spécimens d'hommes « cousus » dans un monde complètement « drapé », dans ce monde qui, entre autres choses, a contribué dans la mesure que l'on sait, à la création de la civilisation moderne. Je me suis arrêté à les observer, et c'est ainsi qu'est né *Voyage en Italie*.

La Paura (la Peur), film que j'ai tourné en Allemagne, affrontait aussi un thème du même genre, mais plus fragile et moins affirmé. Enfin est venue l'expérience de l'Inde. D'aucuns ont prétendu qu'elle représente une rupture avec mes précédentes activités. Mais je suis convaincu du contraire. Ce n'est pas parce que je prétends être cohérent ; (la cohérence est souvent provoquée par l'ennui et le manque de fantaisie). Mais cependant, il me semble normal et très justifié d'avoir eu de la curiosité pour un monde totalement nouveau, en voie de formation. N'était-ce pas là peut-être, un retour physiquement, à l'extraordinaire atmosphère dans laquelle nous vivions en Italie de 1944 à 1946, alors que nous étions comme des enfants lancés à la découverte de la vie? Pas seulement cela. Mais j'ai trouvé en Inde une quantité de choses dont j'avais déjà eu l'intuition. Lorsque nous parlons de tolérance ou d'intolérance, nous ne saisissons pas avec exactitude le sens de ces paroles. Là-bas seulement, elles prennent une valeur exceptionnelle. Un jour, Rhada Krishna, un philosophe d'une extrême finesse, qui est le vice-président de l'Inde, m'a dit une de ces choses, qui vous frappent comme un coup de poignard : « Le degré de civilisation d'un peuple se mesure à sa capacité de tolérance... »

En effet, en Inde, il n'existe rien de dogmatique. Les Indous n'ont pas un Dieu révélé. Ils cherchent Dieu partout où l'on peut le trouver, et ainsi, ils construisent une société dans laquelle la tolérance est infinie, dans laquelle le non-conformiste est le sel de la terre. C'est sur ces hommes que j'ai fait mon documentaire indien. Non pas sur les *choses*, qui

ne m'intéressent pas, mais sur les *hommes* qui sont engagés dans la vie. Quand cela est nécessaire, je raconte des faits précis, des histoires vraies, vécues, qui me permettent de découvrir plus intimement ces hommes avec leur âme, avec leur manière d'agir en tant que partie d'une masse, cela, du point de vue social. L'Inde *humaine*, et non l'Inde *mystérieuse*, objet de la curiosité des touristes.

Je pense que mon activité future sera toujours de plus en plus orientée dans ce sens. Ce que j'ai fait pour l'Inde, on peut le faire pour le monde entier. Ce sera une œuvre très vaste, dont je ne pourrai pas m'occuper tout seul. J'en serai seulement le promoteur et l'animateur ; et j'aurai auprès de moi beaucoup d'hommes, surtout des jeunes, pour travailler dans le même sens. En Russie, en Chine, en Amérique du Sud, en Afrique, partout...

Au fond, nous ne connaissons rien... Que dis-je, de l'Inde? nous ne connaissons ni la France, ni la République de San Marino, ni la Campanie, ni la Calabre. C'est l'absurdité de la civilisation moderne... Nous avons tout à portée de la main (l'Inde n'est-elle pas à trente heures de vol de chez nous)? et pourtant, nous ne connaissons rien. S'il n'y avait pas d'autres raisons — artistiques et même industrielles — celle-ci suffirait pour démontrer l'utilité et l'urgence d'un cinéma de recherche, d'investigation. Et aussi la nécessité d'orienter la curiosité et l'intérêt de chacun, vers chaque partie du monde.

★

VITTORIO DE SICA

Né à Naples en 1902. Abandonna ses études de droit pour le théâtre. Il était, avant la guerre, considéré comme la plus grande vedette des comédies musicales italiennes. Mais en même temps, il s'affirmait aussi comme interprète à l'écran et Mario Camerini lui fit tourner de nombreux rôles, notamment dans les Hommes, quels mufles ! *qui obtint en France un grand succès.*

Réalisateur, il débuta en 1940 avec Roses écarlates. *Depuis il a connu d'innombrables succès et sa collaboration avec Zavattini a été particulièrement fructueuse. On peut dire qu'elle a imprimé au cinéma une orientation nouvelle. De Sica n'a pas renoncé à son métier d'acteur et il est en même temps que réalisateur une vedette extrêmement populaire.*

L'ambition de la mise en scène me gagna, au moment où je ressentis le besoin de devenir — pour ainsi dire — « autarcique ». Il me sembla qu'il serait beaucoup mieux, même

pour mon métier d'acteur, de me diriger moi-même, plutôt que de me confier aux bons soins des autres et de courir le risque de n'être pas compris. Pour gagner la confiance des producteurs, je débutai par un film commercial, *Rose scarlatte* (Roses écarlates), d'après la comédie d'Aldo De Benedetti. J'eus du succès : le film révéla un metteur en scène doué de certaines qualités, paraît-il !

Ainsi commença pour moi une nouvelle carrière, bien que je n'aie pas voulu abandonner celle d'acteur pour celle de metteur en scène. Ce furent successivement : *Maddalena zero di condotta* (Madeleine zéro de conduite), *Teresa Venerdi* (Mademoiselle Vendredi), *Un garibaldino al convento* (Un garibaldien au couvent). Enfin, en 1942, *I bambini ci guardano* (les Enfants nous regardent), marqua le début de ma collaboration avec Cesare Zavattini. Je fis sa connaissance à Milan où je faisais du théâtre, et son enthousiasme me frappa. Avec mon caractère paresseux, timide, et pessimiste, je me rejette constamment en arrière, et n'ai pas le courage d'affronter les aventures. Zavattini est tout le contraire : c'était donc l'homme qu'il me fallait.

Le premier fait important de notre collaboration fut une adaptation de *Prico*, un roman de Giulio Cesare Viola. J'en confiai la préparation à Zavattini, et à une femme écrivain allemande, qui avait travaillé aux côtés de Murnau, et qui nous rendit d'immenses services par la précision méticuleuse de sa méthode de travail. Nous étions alors en pleine guerre, et *I bambini ci guardano*, mon premier film dramatique important, émigra dans le Nord, lorsque l'Italie fut scindée en deux parties. On le projeta en retirant mon nom du générique, parce que j'étais considéré comme un traître, n'ayant pas suivi mes collègues à Venise auprès du dernier gouvernement fasciste. J'appris que le film avait plu. Par la suite, il fut présenté à Rome, avec un succès plutôt modeste. Je me souviens d'avoir entendu ricaner dans la salle. Les jeunes avaient le ricanement facile devant les films italiens, parce qu'ils en avaient assez de notre cinéma « autarcique » et qu'ils attendaient avec impatience le cinéma américain, dont ils étaient privés depuis si longtemps. Je commis l'erreur de m'en préoccuper. J'allai au laboratoire et commençai à coupailler dans le film. Ce fut une erreur dont je ne m'aperçus que plusieurs années après ; *I bambini ci guardano*, revu dans sa version originale, a une courbe de récit assez prenante ; les personnages (le père, la mère, l'enfant), ont du relief et le milieu bourgeois est traité avec un sens critique assez précis.

Laissons de côté *La porta del cielo* (la Porte du ciel) que je

tournai un peu avant la fin des hostilités, et sautons tout de suite à la période qui a suivi.

L'expérience de la guerre fut déterminante pour nous tous. Chacun ressentit le désir fou de jeter en l'air toutes les vieilles histoires du cinéma italien, de planter la caméra au milieu de la vie réelle, au milieu de tout ce qui frappait nos yeux atterrés. Nous cherchions à nous libérer du poids de nos fautes, nous voulions nous regarder en face, et nous dire la vérité, découvrir ce que nous étions réellement, et chercher le salut. Je crois que *Sciuscia* — le film qui est né de ce besoin — a marqué la fin de mes mises en scène « commerciales », et le début de mes aventures, avec les producteurs. A partir de ce moment-là, je n'ai plus jamais trouvé de crédit, ni chez les producteurs, ni chez les distributeurs, dans aucune partie du monde. Il m'est resté seulement, et il me reste toujours, la satisfaction de pouvoir dire avec assurance, et sans orgueil aucun, que *Sciuscià* a été une petite pierre, une toute petite pierre, apportée à la reconstruction morale de notre pays.

L'histoire du film est triste. Le producteur fut Paolo Tamburella. Il m'accorda sa confiance, et accepta de financer un film tiré d'une expérience vécue dans les rues de Rome. J'avais pris en filature deux garçons, que l'on appelait Scimmietta et Capellone (P' tit Singe et Grand-Chapeau). Ils faisaient ce qu'allaient faire ensuite mes protagonistes. D'abord, ils volaient par jeu, par habitude de vivre dans la rue, de se trouver toujours seuls, sans parents. Puis, peu à peu, ils finissaient par devenir, d'une manière atroce, de véritables voleurs. Le film fut présenté, et n'eut pas de succès. Les films américains arrivaient en Italie et le public boudait encore une fois la production nationale. Tamburella dut se résoudre à mévendre *Sciuscià*, à l'étranger. Il le donna pour une bouchée de pain en France et aux États-Unis. Il ne mit pas longtemps à s'apercevoir que le film rapportait des millions de dollars dans le monde entier. Il mourut quelques semaines plus tard, le pauvre...

Fort de ce succès, obtenu d'une manière aussi inespérée, je commençai à chercher de l'argent pour un autre film que Zavattini me proposait ; le sujet était tiré du roman de Luigi Bartolini, *Ladri di bicicletta* (Voleur de bicyclette). En Italie, je ne trouvai personne. En France, j'allai trouver les distributeurs qui avaient gagné un milliard avec *Sciuscià*. Ils me répondirent qu'ils n'achetaient que des films tout faits, et que la production ne les intéressait pas. Je passai en Angleterre ; on m'y offrit 15 millions alors qu'à ce moment-là, un film normal coûtait en Italie entre 60 et 80 millions.

Je me retournai alors vers des amis personnels — des avocats Me Graziadei et Me Bernardi, et le comte Cicogna — et je finis par réunir la somme nécessaire. Me voici en train de parler de questions financières au lieu de parler d'Art... Je le regrette, mais pour moi, le problème financier a toujours été le plus agressif. Douze ans après *le Voleur de bicyclette*, et après les succès obtenus avec *Miracle à Milan*, *Umberto D.*, *Stazione Termini*, *l'Or de Naples*, *le Toit*, je me trouve de nouveau aux prises avec les difficultés économiques. Je suis encore en train de chercher une combinaison pour produire. *A 18 heures commence le Jugement Universel.* Pourquoi cela?... Le marché périclite, les rentrées d'argent se font plus rares, et les producteurs, pour s'assurer un bénéfice, ou tout au moins pour éviter les pertes, ont recours à des œuvres à caractère commercial. A peine rencontrent-ils un film qui a des qualités, ou simplement des vélléités artistiques, qu'ils se sentent pris de panique... Les films artistiques ont toujours eu une carrière difficile. La masse a envie de rire, de s'amuser ; elle veut des histoires simples. Ce que je gagne comme acteur — et je remercie le ciel de n'avoir pas abandonné ce métier, même si j'ai honte quelquefois de certains personnages que je suis obligé d'incarner — cet argent, je l'emploie volontiers à ces entreprises cinématographiques ; et d'ailleurs, malheureusement, il file et ne reparaît plus...

Mais revenons aux films, et examinons un moment ensemble, celui qui m'est le plus cher : *Umberto D...* Eh bien, Umberto D..., c'est chacun de nous, les bourgeois qui avons une dignité. Tout le film n'est qu'une parole prononcée dans le sens de la défense de la bourgeoisie, de la défense de l'homme seul. Tout le problème se tient dans le drame du manque de rapports entre les hommes, dans le désir d'une compréhension plus grande, d'une solidarité plus réelle. J'ai dédié ce film à mon père, parce que lui-même était un vieux bourgeois qui luttait contre la misère et qui avait sa dignité à sauvegarder : la dignité d'une classe sociale. *Umberto D...* encore aujourd'hui, me semble si vivant, si vrai, si profond, que je le considère comme celui de mes films que j'apprécie le plus. Malheureusement, malgré les louanges de la presse et de la critique, ce film n'a pas eu de succès public. Le protagoniste en est un vieillard ; il n'a pas le galbe de Gina Lollobrigida ou de Sophia Loren. Ce n'est qu'un professeur d'université avec son pauvre chien bâtard ; évidemment il n'y a là aucun élément d'attraction...

Je ne m'arrêterai pas aux films qui ont suivi. J'arrive directement à celui que je prépare en ce moment, à ce *Jugement Universel*, qui se réclamera un peu du style de *Miracle*

à Milan. Ce sera un compromis entre la farce et le drame, dans le genre bouffon. Il sera interprété par deux cent trente acteurs, dont trente importants, choisis parmi les plus hautes personnalités du cinéma international. A part *Station Terminus* et *l'Or de Naples*, ce sera la première fois que je renoncerai à la collaboration de l'homme de la rue, et que je me servirai d'acteurs professionnels sur une aussi vaste échelle. La raison en est, que les personnages de ce film ne sont plus des figures exceptionnelles comme celles des films précédents. Ce sont des bourgeois moyens, dans des conditions de vie normales, exactement comme nous sommes tous, nous acteurs. Nous sommes parfaitement en mesure de figurer un médecin ou un entrepreneur de construction, mais il nous serait difficile d'incarner l'ouvrier du *Voleur de bicyclette*, ou le petit retraité de *Umberto D...*, ou les clochards de *Miracle à Milan* : nous n'en avons pas le physique. Pour *le Jugement Universel* au contraire, quelle interprète pourrait faire mieux que Lollobrigida dans le rôle d'une femme-enfant, avec ses grands yeux ouverts sur le monde, ou que Silvana Pampanini dans celui de la femme adultère, ou que Martine Carol dans un personnage de femme du monde maîtresse d'un ambassadeur?

Voilà donc ce que sera ma prochaine aventure artistique et financière, puisque pour moi les deux problèmes sont étroitement unis. Un metteur en scène indépendant a toujours ce double problème à résoudre : c'est sa destinée. Un autre problème qui m'accompagne toujours — c'est le troisième, et le plus important — concerne l'idée générale de mon œuvre d'auteur. Elle s'étale dans tous mes films et n'a pas besoin d'être commentée.

Elle a nom : la bourgeoisie. Critique et satire de la bourgeoisie. Naturellement, et cela se comprend très vite, sous la critique se cache *l'amour* pour cette humanité si pleine de défauts, mais qui demeure encore et toujours « humaine », et très chère à mon cœur.



LUCHINO VISCONTI

Metteur en scène de théâtre avant d'aborder le cinéma en 1942 avec Obsession, *Luchino Visconti n'a pas abandonné cette première activité. On se souvient en effet qu'il vint assez récemment à Paris régler la mise en scène de* Deux sur la balançoire *aux Ambassadeurs.*

Le film la Terre tremble *qu'il réalisa en 1947, fut son premier succès en France où il fut projeté en 1952. Visconti a tourné*

entre autres Bellissima, Nous les femmes *avec Anna Magnani,* Senso *et* Nuits blanches *d'après Dostoïevsky. Il semble, avec ce dernier film, s'être orienté vers un néo-romantisme qui s'écarte de ses productions antérieures où il s'était toujours montré un adepte convaincu du néo-réalisme.*

Après la réalisation de *la Terre tremble*, mon activité s'est portée avec régularité, alternativement sur le théâtre et sur le cinéma. J'avais commencé à m'occuper de théâtre déjà en 1945, aussitôt après la libération de Rome ; mais c'est seulement en 1948 que cette alternance a pris un caractère de continuité : une année je fais un film, l'année suivante je fais du théâtre. Et ceci, non seulement afin de me livrer à ces deux activités (ce qui serait impossible pendant la même année), mais aussi parce que les sujets qu'il me plairait de traiter au cinéma, ne se présentent pas tous les jours et à toutes les minutes : ce sont des choses qui mûrissent peu à peu, et dont je sens monter progressivement l'impérieuse nécessité. C'est seulement après cette maturation, que je commence à les considérer comme étant matière à réalisation. Ces observations sont valables pour tous mes films, depuis *Obsession* qui remonte à 1942, jusqu'à *la Terre tremble*, jusqu'à *Bellissima* qui date de 1951, à *Senso* qui est de 1954, et *Nuits blanches* en 1956-57.

Dans ma carrière théâtrale, il y a deux éléments d'égale importance. Le premier est le théâtre de Tchékov, que j'ai affronté relativement tard, par déférence. Tchékov est l'auteur que je considère comme le plus grand, à côté de Shakespeare et de Verdi. En citant Verdi, je touche au second élément. D'ailleurs il y a une chose que je tiens à dire tout de suite. Stendhal avait voulu que l'on grave sur sa tombe l'inscription suivante : « Il adorait Cimarosa, Mozart et Shakespeare. » De même je voudrais que l'on grave sur la mienne : « Il adorait Shakespeare, Tchékov et Verdi. » Verdi et le mélodrame italien ont été mon premier amour. Presque toujours mon œuvre exhale quelque relent de mélodrame, que ce soit dans les films ou dans les mises en scène de théâtre. On me l'a reproché ; et pour moi, c'est plutôt un compliment. Donc d'une part, Tchékov *(les Trois sœurs, l'Oncle Vania, les Méfaits du tabac)*, d'autre part Verdi et Shakespeare *(Traviata, Macbeth)*.

Quelle est mon attitude en face du cinéma, et en face du théâtre? Quelle différence y a-t-il entre les deux? et y en a-t-il une en réalité? Indubitablement, il y en a une, dont découle toute une série de problèmes. Le texte théâtral a une existence propre en dehors de nous-mêmes, à travers les années ou même les siècles ; c'est une chose que l'on a déjà

lue, méditée, approfondie. Au contraire, le cinéma n'existe pas. Quand il doit prendre naissance, on le porte à l'intérieur de soi-même.

Prenons un texte théâtral nouveau, une nouveauté absolue. Eh bien, même dans ce cas, la différence existe ; ne serait-ce qu'une différence au point de vue matériel, de temps, de construction. On a plus vite fait de construire un pont, qu'un immeuble de cinquante étages. Choisissons... n'importe..., un texte d'Arthur Miller. A part le fait que désormais je connais Miller assez à fond (j'ai mis en scène plusieurs de ses pièces et quand je le lis, j'ai immédiatement la vision précise de ce qu'il veut dire), la phase de la réalisation est tout de même beaucoup moins laborieuse que si je voulais faire un film : c'est considérablement moins long, que de tirer du néant, de faire naître seulement d'une idée, ce qui par la suite sera un film de trois mille mètres.

La façon dont je travaille sur une œuvre théâtrale, n'est pas longue à décrire. Le texte que j'ai entre les mains, je commence par le dévorer ; je le digère, je le redévore plusieurs fois, jusqu'à le connaître à fond. Et ceci, notez bien, je le fais sans approfondir les raisons qui me poussent à l'interpréter d'une certaine manière plutôt que d'une autre. Ces raisons-là, elles prennent corps au cours d'une seconde étape, et en général, d'une manière assez bizarre. Elles naissent d'une image précise que je me fais de ce texte. J'ajoute que sur ce point, théâtre et cinéma se rejoignent, même pour le film, lorsqu'il s'agit de définir la signification véritable qu'il aura dans mon esprit, c'est l'image qui vient à mon secours. Par exemple le film *Obsession* est né de la vision que j'ai eue, d'une femme renversée sur l'asphalte avec ses bas qui dégringolaient sur les jambes. Cette image devait donner ensuite la scène finale du film. L'idée de *Senso* est venue aussi d'une image : j'avais constamment devant les yeux, une femme vêtue de noir, opposant aux insultes de son amant un visage strié de larmes. Cela devait donner la scène déterminante du dénouement de l'action : la rencontre à Vérone de Livia et de Franz.

Revenons au théâtre. *Les Trois sœurs* de Tchékov se sont précisées dans mon esprit seulement lorsque j'ai eu la « vision » du dernier acte : le jardin avec les trois arbres et les femmes autour. En partant de cette image, j'ai remonté entièrement le drame, pour ainsi dire, à reculons. Ainsi l'image se lie directement à l'élaboration des scènes, et c'est précisément avec l'étude de chaque scène que commence le travail pratique. Cette partie du travail est toujours mon œuvre personnelle, même si elle est signée d'un autre. Dès que le cadre

dans lequel les personnages vont se mouvoir m'est familier, je suis en mesure de passer à l'interprétation.

Il s'agit là d'un travail minutieux et très approfondi sur le texte. Je réunis les acteurs autour d'une table, je lis moi-même la pièce, deux, trois, quatre fois, de manière à bien faire comprendre à chacun les valeurs et les rapports. Ensuite, je fais lire les acteurs eux-mêmes ; je désire qu'ils le fassent sans aucune interprétation qui pourrait les faire dévier, car ils doivent s'acheminer vers mes propres conceptions, vers celles que je crois justes.

La phase suivante est celle que nous appelons la « répétition debout ». En s'appuyant sur le travail déjà fait, dans une ambiance parfaitement établie et fixée, je commence à animer l'action qui découle de ces états d'âme, de ces séquences, de ce texte enfin qui a été totalement assimilé par chacun des acteurs, peu à peu je définis le rythme, je détermine la partie en quelque sorte « musicale », de la représentation, avec ses « temps » allegro, piano, andante ; comme pour une symphonie. A ce moment-là, il ne me reste plus qu'à ajouter la dernière suggestion, — celle de l'éclairage.

Dans le cinéma, ma façon de procéder est sensiblement la même. La différence réside dans le fait que nous nous trouvons en face d'un mécanisme composé d'une quantité de petits secteurs. Quand je commence le tournage, j'ai dans la tête, à un millimètre près, le dessin général du film. Je ne consulte même pas mes notes, parce que je les sais par cœur entièrement. Je ne voudrais pas courir le risque de me laisser influencer par l'une ou l'autre page. En arrivant le matin sur le « set », je sais exactement quel développement je vais donner aux scènes, et comment je vais faire marcher mes acteurs et ma caméra.

Quand, au moment opportun, j'appelle mes acteurs et commence à les faire répéter, si j'ose dire, j'extrais de leur présence toutes les suggestions qui vont contribuer à parfaire la scène. Leur « présence », je l'entends bien au sens direct et matériel, du mot. Si par exemple je dois tourner ce matin une scène avec Mastroïanni et Maria Schell, leur façon de se présenter à l'instant même, leur manière d'évoluer ou de dire leurs séquences m'indiquent de façon concrète comment je dois complèter le tableau. Je ne pouvais pas l'avoir prévu d'avance, et même si je l'avais pu, je m'en serais empêché. Je ne prévois que l'ensemble, je ne veux pas prévoir le petit détail, parce que c'est une chose qui me sera suggérée seulement par la matière première qu'est l'acteur. Si je devais agir autrement, je ferais selon toute probabilité,

une réalisation froide et préméditée, c'est-à-dire ce que j'ai le plus en horreur.

Il faut toujours que l'on ait dans le film cette impression d'improvisation. C'est là que, pour moi, se trouve une autre différence entre le théâtre et le cinéma. Le film n'existe pas. Au point culminant, lorsque les acteurs sont sur le « set », il faut l'inventer, comme on peut. Un texte de Tchékov, c'est tout de même... un texte de Tchékov. Tandis qu'une mise en scène écrite par moi ou avec mes collaborateurs, ce n'est jamais qu'une chose susceptible d'être constamment transformée. D'ailleurs, je ne supporte pas les mises en scène trop « finies ». Elles doivent être des projets, que par la suite j'élabore et je développe en moi-même en suivant l'idée générale, le fil conducteur qui relie chaque scène à la précédente et à la suivante. Il n'y a aucune difficulté technique ; et il ne m'est personnellement jamais arrivé, en suivant cette méthode, de me trouver embarrassé pour savoir comment relier une scène à une autre. Pour moi, du moins, la méthode s'avère bonne.

En résumé : théâtre et cinéma... différences et affinités... Il existe des unes et des autres. Je ne me suis jamais demandé lesquelles sont les plus nombreuses ; et je ne pense pas que la question puisse être intéressante au point de vue abstrait. Les problèmes s'affrontent et se résolvent quand on les rencontre dans la pratique. C'est alors seulement qu'ils prennent de la valeur.



CÉSARE ZAVATTINI

L'influence de Zavattini sur l'art cinématographique — dans son pays et hors d'Italie — est considérable. Il est né en 1902 et c'est trente ans plus tard qu'il débuta au cinéma. Non sans expérience d'ailleurs car s'il s'était jusque-là adonné au journalisme, il l'avait surtout pratiqué dans les revues spécialisées dans l'information et la critique cinématographiques. A cette époque, il écrivit aussi un roman d'aventures pour les enfants, dont il devait tirer plus tard le scénario de Miracle à Milan.

L'année 1935 fut pour lui capitale puisque ce fut celle où il fit la rencontre de Vittorio de Sica. Ensemble, ils allaient donner le Voleur de bicyclette, Sciucia, Miracle à Milan, Umberto D..., *c'est-à-dire quelques-uns des chefs-d'œuvre du cinéma italien.*

S'il m'est permis d'employer ce qu'on appelle un « grand mot » je me suis attaché au cinéma par « vocation ». Je me sentais appelé à raconter des histoires, parce que j'en avais beaucoup dans la tête. Mais c'étaient des histoires de nature...

plustôt abstraite. C'est-à-dire qu'elles ne parvenaient pas à la maturité, par le contact avec la réalité. Cette réalité, elle était déjà toute faite, toute cristallisée dans mon imagination, comme si je l'avais reçue en héritage et que je n'aie eu qu'à la transmettre ; et pas du tout comme si elle devait naître d'expériences successives et répétées. A cette époque mes films avaient, je crois, un dénominateur commun ; à commencer par le premier : *Je donnerai un million* qui fut dirigé par Mario Camerini, et interprété par Vittorio De Sica. Ce film avait avant tout, un sujet bien déterminé : le rapport entre les riches et les pauvres ; vu avec un esprit satirique. Naturellement, mon cœur allait tout entier du côté des pauvres, et ma haine était toute pour les riches, même si personnellement je me sentais beaucoup plus riche que pauvre, et si j'avais vaguement conscience d'être l'un de ceux qui méritait la satire. De plus, à cette époque, il me semblait que la « trouvaille », le « gag », étaient l'essentiel dans le cinéma, et que cela représentait la fonction fondamentale de l'écrivain cinématographique. Le « gag », c'était pour moi, comme une fleur que l'on aurait fait éclore dans un jardin artificiel : cela provenait d'une réserve de fantaisie, que je possédais depuis l'enfance. Si l'on m'avait enfermé dans une pièce, sans me permettre d'ajouter de nouveaux éléments à mon expérience, j'aurais tout de même trouvé le moyen de fabriquer un certain type de film.

Plus tard, les choses changèrent. Il se produisit en moi une espèce de conversion. Pas tout d'un coup, bien sûr : les conversions sont en général lentes et complexes ; et tout contribue à malaxer cette matière paresseuse dont nous sommes faits. En plus du processus de l'âge, le fait nouveau fut la commotion, déterminée, accélérée, et approfondie par l'événement qui nous submergeait : *la guerre*. Si la guerre fut, pour l'histoire et pour la conscience italienne un événement capital, et qui influença toutes les formes de l'art, ce fut aussi un événement capital, pour chacun de nous en particulier. Ce qui se passait en moi, se passait aussi en beaucoup d'autres. S'il a été possible qu'en 1945 le cinéma italien fasse preuve d'une intimité aussi complète et étonnante avec les faits qui chaque matin et chaque soir s'offraient à nous comme s'ouvrent des boîtes à surprise, cela, nous le devons à l'expérience que nous avons vécue ; 1943 a été pour moi une année tout à fait différente des autres. J'avais envie d'écrire continuellement des lettres, et c'étaient des confessions et des analyses désespérées de la nature humaine ; de la mienne, en particulier. De cette période, il m'est resté seulement quelques feuillets, que j'ai par la suite recueillis dans un

petit volume : *Hypocrite 1943*. Ceci est la preuve que je ne vivais plus dans le monde des « gags », et que je ne m'amusais plus en écrivant et en inventant et qu'en moi, l'esprit un peu froid et cynique de l'humoriste, était en train de disparaître. J'étais à ce moment-là l'homme qui s'étonne de tout ce qui arrive dans le monde, qui se demande pourquoi il l'a permis, et pourquoi il a perdu tellement de temps... Et ainsi je comprends pourquoi j'ai été tellement enthousiasmé par le mouvement du cinéma italien qui se développait à l'époque autour de la définition acceptée par tous d'un commun accord : le néo-réalisme. Ce cinéma m'offrait une « occasion », et je m'y cramponnai avec la violence des néophytes et des fanatiques. Plus tard, je me suis étonné que d'autres aient pu abandonner cette bouée si solide, et si belle, la seule chance qui nous était offerte, à nous Italiens, pour devenir des artistes différents de ceux que nous avions été avant la guerre.

Dans les films écrits par moi-même, ces symptômes commencèrent — je crois — à se manifester au moment de *Quatre pas dans les nuages*, d'Alessandro Blasetti. Sans doute, le fait de se pencher affectueusement vers les hommes, cette humanité peut-être un peu trop poussée et pathétique, mais pourtant sincère, tout cela appartenait sans doute déjà au monde nouveau. Le film était encore plein de « gags », mais les personnages n'étaient plus caricaturaux, et l'histoire se déroulait, si l'on peut dire, sous le toit d'une maison sans que j'aie éprouvé le besoin de changer la topographie de la maison ni les rapports des habitants entre eux.

Les choses s'éclaircirent définitivement avec le film qui marqua le début de ma collaboration avec De Sica, *les Enfants nous regardent*. Le scénario avait été tiré d'un roman de Cesare Giulio Viola. Avant notre intervention, à De Sica et à moi, il avait été fait déjà une mise en scène à laquelle avaient collaboré beaucoup d'hommes de valeur. Cela entraîna des discussions farouches avec tous ces gens, jusqu'au moment où nous prîmes d'autorité, une décision qui engageait notre pleine et totale responsabilité ; mettant de côté tout l'énorme matériel que les autres avaient échafaudé, nous décidâmes d'en faire à notre tête. Il fallait garder les points essentiels, et observer la plus grande sobriété possible. Ce fut la première mise en scène à laquelle je travaillai si longtemps. Et ce fut je peux le dire maintenant, l'étape la plus importante dans l'évolution de mon métier de cinéaste, et même de mon métier de personne humaine. A travers le personnage de l'enfant, qui était le protagoniste du film (et De Sica a su manœuvrer d'une manière vraiment paternelle), nous sentions, pour la première fois, la créature humaine, alors que tous

mes personnages précédents tenaient un peu du mannequin... A un moment donné, ils « déviaient ». Comme un cheval qui normalement a un trot régulier, et qui tout à coup fait un écart, mes personnages déviaient, pour devenir peut-être plus amusants, mais tout de même moins vrais. Dans *les Enfants nous regardent,* au contraire, nous avions compris que les personnages sont placés dans une certaine ambiance, dans une certaine réalité, et que la guerre était toujours présente ; comme si l'on avait entendu le fracas des bombes !

C'est de cette manière que par la suite, sont nées les idées de mes films. Prenons par exemple *Sciucia.* Viola avait présenté à De Sica un scénario sur les gamins misérables de l'après-guerre, qui pour subsister, étaient obligés de faire n'importe quel métier. L'idée plaisait, mais pas le scénario. C'est à ce moment que j'intervins, et fis un scénario en quarante-huit heures. Là aussi, on pouvait entrevoir ma double nature : d'une part, je recherchais des contacts amers et douloureux, avec la réalité ; de l'autre, je ne pouvais me détacher de cette imagination débordante de fantaisie. Je n'atteignais pas encore à ce réalisme cru auquel j'aspirais. Mais, pour parler à la manière conventionnelle des biographes, c'est à ce moment-là que se posa le problème des scènes finales, qui eut pour moi tant d'importance par la suite. Pour la première fois j'eus l'intuition que les scènes finales tristes, négatives, seraient une manifestation polémique contre celles, gaies, qui au cinéma représentaient et représentent toujours une certaine manière de concevoir la vie. Une scène finale pas « gaie », cet espèce d'écho désespéré que l'on éveille chez le spectateur comme on jetterait une pierre dans l'eau, j'ai senti que ce serait juste, et moral. Il fallait l'adopter à tout prix. A force de raisonner, j'en suis arrivé à préconiser dans tous les cas la scène finale « négative »... dans *le Voleur de bicyclette,* dans *Umberto D...,* dans *le Toit.* Si même il peut sembler, comme dans *le Toit,* que la fin soit gaie, c'est seulement une apparence. En réalité, le problème posé par le film n'est pas résolu. C'est une erreur de croire que le protagoniste doit résoudre son problème lui-même. Il le vit simplement.

Cela dit, il m'est nécessaire de justifier deux films qui pourraient sembler ne pas se rattacher à mon « attitude » d'après-guerre. Un de ces films est déjà fait, c'est *Miracle à Milan,* et l'autre sera fait prochainement avec De Sica, *le Jugement universel. Miracle à Milan,* quoique réalisé après la guerre, était né bien avant.

Il fait partie de mes inventions des années 1935 à 1940 Pourquoi alors, ce « retour en arrière »?... Eh bien ! Voilà : Ma vie actuelle est celle d'un homme qui a cherché de toutes

ses forces à ne pas faire ce qu'il lui plaisait de faire. Quelquefois même, j'étais presque honteux d'aller jusqu'à la resserre où j'avais enfermé ma réserve de fantaisie et d'aménité, comme si cette resserre avait été trop richement garnie pour contenir ce que je cherchais : un morceau de pain sec gagné à la sueur de mon front par le travail quotidien. Et pourtant je me suis demandé souvent : « Est-ce que tu fais bien? Ne faut-il pas dans la vie être ce que l'on est vraiment? Si tu es fait pour parler alouette, pourquoi t'obstines-tu à parler épervier?... » Je ne crois pas être tombé ainsi dans des erreurs grossières. Mais peut-être ai-je sacrifié une partie de moi-même — une partie de la fameuse réserve — pour rester fidèle à l'idéal de mon devoir d'artiste. C'est de pareilles considérations que sont nés des films comme *Miracle à Milan* et *le Jugement universel.*

En tout cas, j'ai un espoir. Tout en combattant en faveur d'une certaine forme de cinéma, je dois confesser que certaines choses me viennent d'elles-mêmes, sans que j'arrive à les contrôler. Mais je veux espérer que même ces choses-là arrivent à rendre un son différent. Puisque je me sens un peu meilleur qu'autrefois, j'espère que cela se sentira, même dans des films comme *Miracle à Milan* et *le Jugement universel;* et même si je ne le fais pas exprès !

J'espère aussi que cette volonté nouvelle de connaître, et d'entrer avec amour dans la vie des autres, se fera sentir même à travers les fantaisies apparemment plus anciennes, et tirées de ma vieille resserre. Je suis convaincu qu'un nouvel idéal moral doit donner naissance à d'autres formes artistiques. Il n'est pas question de volonté ou de technique. Alors il peut se faire que même certaines idées en apparence anciennes et inutiles, portent miraculeusement les marques d'une expérience plus riche et plus profonde, plus humaine que la précédente. Les idées de films, et toutes les idées en général, ne sont pas autre chose que les conséquences d'un idéal moral.

Nous avons choisi les passages essentiels de quelques-unes des causeries que, dans les limites de la Revue, nous ne pouvions reproduire intégralement.

MICHELANGELO ANTONIONI

De Michelangelo Antonioni qui est un des réalisateurs marquants de l'école néo-réaliste italienne, on a pu voir en France Chronique d'un amour, *une œuvre fort attachante,* Femmes entre elles *et, vers la fin de 1958,* le Cri, *qui représente fort bien le style propre à l'auteur.*

Il a signé également Un suicide manqué, *le sketch sur lequel commence* Amour à la ville.

Antonioni commença à s'occuper de cinéma peu de temps avant la guerre. Ses débuts où il passa par différents postes, furent une suite « d'expériences désordonnées » jusqu'au moment où il se trouva parmi les collaborateurs de Marcel Carné pour *les Visiteurs du soir*. Mais... « il m'adressa la parole en tout deux fois et me confina au rôle de simple spectateur ». Pourtant regarder travailler Carné qui « possède à un point ahurissant le sens plastique de l'image » fut pour Antonioni un enseignement infiniment précieux.

« *Pendant ce temps, et sans m'en apercevoir, mes aspirations commençaient à se préciser. J'arrivai à les formuler peu de temps après, grâce à un documentaire sur une des régions que je connaissais le mieux, dans la basse plaine du Delta,* Gente del Pô *(Gens du Pô). Au même moment, et presque dans le même cadre, Visconti était en train de réaliser* Obsession, *le premier film authentique du néo-réalisme italien. Je peux dire, sans la moindre présomption, qu'à ce moment-là, nous faisions en* même *temps la* même *découverte. Nous anticipions sur ce qui devait devenir la manière et les formes typiques, du cinéma de l'après-guerre; Visconti, avec un vrai grand film, moi dans les limites du documentaire. Déjà, je sentais grandir de jour en jour, le besoin de raconter une histoire, et je faisais de plus en plus d'efforts pour rester dans les limites que je m'étais fixées. Mais, à part cela, comme il ne m'était pas donné de tourner un vrai film, l'expérience comptait pour rien dans l'histoire. Elle compte tout de même pour moi, parce qu'elle m'a aidé à découvrir la* réalité, *à la comprendre, à en faire la base de ce qui allait être ma carrière de metteur en scène.* »

Antonioni avait un grand nombre d'idées de scénarios. Une lui plaisait particulièrement ; celle d'où devait sortir

Chronique d'un amour. Mais il ne parvint qu'à grand-peine à convaincre un producteur qu'on pouvait, de cette histoire, tirer un bon film.

« *Je dois ajouter que j'ai eu des aventures du même genre pour tous les autres films que j'ai faits : pour* les Vaincus, *pour* la Dame sans camélias, *pour* les Amies, *pour* le Cri. *Tout le reste se régla très facilement. Par instinct. Même les « acrobaties » techniques que m'attribuent les critiques, même le problème des dialogues. Mon habitude de tourner des scènes assez longues naquit spontanément dès le premier jour où je commençai à tourner* Chronique d'un amour. *La caméra fixée sur son chevalet me causa immédiatement un véritable malaise. Je me sentais paralysé, comme si l'on m'avait empêché de suivre de près la seule chose qui m'intéressât dans le film, c'est-à-dire les personnages. Le lendemain, je me fis apporter un* dolly *(un petit chariot), et je me mis à suivre mes personnages, jusqu'au moment où je ressentais le besoin de passer à une autre scène. C'était pour moi la meilleure manière d'être vrai, d'être réel. Réel, à l'intérieur de la scène exactement comme dans la vie. Je n'ai jamais réussi à composer une scène sans avoir la caméra sous la main, et je n'ai jamais pu non plus, faire parler mes acteurs d'après une scène préétablie et en suivant son développement. Déjà, à ce moment-là, j'avais besoin de* voir *les personnages, même dans leurs gestes les plus simples, après que tout eut été dit, après que les répliques eussent été épuisées et qu'il ne restât plus que les conséquences de ce qui s'est passé dans l'âme de chacun. Ma technique prenait naissance en fonction de ces deux choses : la caméra, et les acteurs. Il en est de même pour la question du dialogue. Ce n'est pas un problème de raisonnement, mais bien d'instinct. En général, le metteur en scène (surtout au théâtre, mais aussi au cinéma), explique* tout *aux acteurs, le sens psychologique des répliques, et leur contenu intime, de façon qu'ils comprennent exactement ce qu'ils doivent exprimer. Le système que j'emploie est précisément aux antipodes de celui-là. Je crois qu'il faut solliciter l'instinct des acteurs, plutôt que leur intelligence. Chaque interprète se guide naturellement d'après sa propre psychologie, et c'est celle-ci, justement que je cherche à stimuler, sans qu'il s'en rende compte. Je ne vois vraiment pas d'autre manière pour demeurer* vrai *et* spontané. »

Malheureusement, il n'est pas facile d'affirmer ces idées dans un milieu complètement dominé par le conformisme. « Pourtant, je suis convaincu que la vérité est dans ce sens. »

« *Les films construits sur un canevas précis, avec une trame parfaite, qui dissimulent des quantités de ressorts prêts à jaillir au moment opportun, qui disposent d'éléments exactement*

emboîtés les uns dans les autres, sont carrément faux. *Nous en trouverons la preuve dans les « suspense », qui ne sont pas des œuvres d'art, justement parce que les personnages, leurs sentiments, leur psychologie, sont négligés au profit exclusif d'un mécanisme qui n'a plus la cadence de la vie, mais une cadence abstraite, qui lui est propre. Cela se produit, dans une plus ou moins grande mesure, dans tous les autres films; pour développer l'action, on est obligé de renoncer à approfondir les personnages et de ne les exploiter que lorsqu'il en est besoin pour nouer l'intrigue. Cette manière de procéder me paraît tout à fait arbitraire; dans la réalité, les faits ne se passent jamais de cette façon; nous les combinons ainsi sur l'écran parce que cela est commode pour nous, metteurs en scène.*

« L'équivoque se trouve peut-être justement à la base du cinéma. Je soutiens que l'on peut faire un spectacle avec des manières très diverses. Proust lui-même, était un spectacle, à sa manière. Il n'y a qu'une seule difficulté et elle est capitale pour le cinéma moderne : il faut trouver la clé pour ouvrir la porte de la réalité *et pour faire aussi accepter au public cette nouvelle manière de faire du cinéma. Autrement nous serons tous noyés dans l'océan du conformisme, accepté par paresse et par manque de fantaisie et pour cette même raison, nous mourrons conformistes. »*

★

GUY HAMILTON

Ce cinéaste anglais est né à Paris en 1922. Il fit pourtant ses études en Angleterre. Mais il revint en France pour faire, à Nice, aux studios de la Victorine, l'apprentissage du métier cinématographique.

De 1946 à 1953, il fut l'assistant de plusieurs metteurs en scène et travailla notamment pendant quatre ans avec Carol Reed. Il se jugea alors apte à voler de ses propres ailes et réalisa sept films dont cinq ont été présentés en France.

« Pendant la seconde guerre mondiale, et dans l'immédiat après-guerre, l'industrie cinématographique anglaise fut en pleine expansion. Un immense public familial, fixé sur place, allait, une fois par semaine — quand ce n'était pas deux — demander au cinéma de lui procurer quelque détente.

« Si l'on excepte la période de réajustement, pendant laquelle le volume du public devait revenir à la normale, le cinéma envisageait l'avenir avec confiance.

« Et voilà que soudain, en un laps de temps extraordinairement bref, le cinéma fut secoué jusqu'en ses fondations. La télévision avait fait son apparition. »

On crut tout d'abord qu'il s'agissait seulement d'un jouet pour riches. En réalité grâce à un système avantageux de location-vente, l'ouvrier eut la possibilité d'acquérir la télévision, payant ce luxe en allant beaucoup moins au cinéma. Les classes moyennes et supérieures qui n'avaient jamais formé le gros du public au cinéma boudèrent un temps la télévision. Mais la poussée était trop grande.

« *Politiciens, intellectuels, savants, artistes, tous se précipitèrent à la suite des masses. La télévision façonnait des personnalités nouvelles. Et finalement, comme pour apposer le sceau de la respectabilité sur le petit écran, S.M. la Reine prononçait, face aux caméras, son traditionnel message de Noël.*

« *La télévision était intronisée à jamais, et le cinéma recevait un coup qui le paralysait.*

« *Il se réveilla pour découvrir deux faits essentiels. L'habitude d'aller au cinéma « une fois par semaine » était irrévocablement perdue; papa et maman étaient seulement trop heureux de rester chez eux, bien installés dans leurs fauteuils, pour contempler la télévision dans sa variété infinie; à moins que le film donné dans le cinéma voisin ne présentât pour eux un intérêt exceptionnel, les seuls à se rendre assidûment au cinéma étaient les adolescents, impatients d'échapper à la tutelle des parents.*

« *Un nouveau public — composé d'adolescents — était formé, mais ce qui lui fut présenté sur l'écran, ne fut pas entièrement de son goût. Les recettes continuaient à baisser.*

« *Une offensive générale et de grande envergure fut lancée pour exterminer le Monstre. Vistavision, cinémascope, trois dimensions, stéréophonie, couleur, grand écran, spectacle. Tous les excès, et, fatalement, aucun succès.*

« *On entreprit une seconde campagne pour empêcher que les vieux films ne fussent vendus à la télévision. Bataille perdue, encore une fois. On avait pourtant bien besoin des sommes offertes pour compenser les fortunes dépensées au cours de la première campagne;*

« *Comme la production de films déclinait, le chômage qui atteignait les techniciens, les acteurs et le personnel des studios eût pris d'alarmantes proportions, si la télévision en direct (qui comporte à présent deux réseaux) et les films tournés spécialement pour la télévision, n'avaient absorbé, et au-delà, ces techniciens et ces artistes.* »

Finalement, les principales compagnies de production et de distribution ont investi des capitaux à la fois dans la télévision et dans les affaires de films.

Désormais le cinéaste se trouve en face d'un public d'adolescents. Le pays est couvert de postes de télévision offrant des programmes suffisamment variés pour satisfaire un public

qui ne se dérangera plus qu'exceptionnellement pour aller au cinéma. Aussi les salles de cinéma exiguës et inconfortables disparaissent les unes après les autres, tandis que les gens vont volontiers voir les films à grand spectacle projetés sur des écrans géants.

« *Je crois que l'avenir en Angleterre se trouve dans une seconde direction (encore éloignée de nous de pas mal d'années) c'est-à-dire la « télévision payante »:*

« *Les systèmes de « télévision payante » sont variés et, de toute évidence, ils ont besoin d'être rationalisés, mais leur effet est des plus simples.*

« *Le client glisse ses pièces de monnaie dans une fente, et il peut contempler à son aise, chez lui, et au moment qui lui convient, un film de son choix.*

« *Les esprits chagrins objecteront que la « télévision payante » a été essayée en Amérique — sur une petite échelle il est vrai — et que l'expérience a été désastreuse. Mais il était de l'intérêt de trop de gens que ce fût un désastre. En revanche, ce n'était sûrement pas l'intérêt des producteurs de films.*

« *Du jour au lendemain, les frais de production d'un film pourraient se trouver remboursés : aucun frais de distribution ni d'exploitation. On ne voit pas pourquoi le producteur de films n'inviterait pas le public à payer davantage ou à payer moins, selon la qualité de la marchandise offerte. Et quand le cinéaste sera en contact direct avec son public, le choix des sujets traités s'élargira de plus en plus.* »

En attendant une tâche passionnante s'impose aux cinéastes britanniques : retrouver le contact perdu avec le public.



PAUL HEIMANN

Paul Heimann qui, dans le cadre de l'enquête ouverte par l'Université Radiophonique Internationale, n'a pas consacré moins de quatre études aux problèmes du cinéma allemand, est un théoricien éminent. Titulaire d'une chaire à l'École supérieure de pédagogie de Berlin, il a fait dans ses cours une large place aux rapports de la pédagogie et du cinéma. Il est en outre l'auteur de nombreux ouvrages tels que : le Film en tant qu'expression de la culture contemporaine, Jeunesse et télévision.

Après avoir précisé qu'il ne parlera dans ses exposés que de l'Allemagne occidentale, M. Paul Heimann indique qu'il n'est pas possible de se limiter à un point de vue esthétique et que toute étude du cinéma allemand doit tenir compte de « certaines conditions de fabrication et de consommation

du film, c'est-à-dire d'une réalité à la fois économique, sociale et institutionnelle qui influence le film ».

« *L'industrie cinématographique allemande après l'effondrement total du pays a dû repartir à zéro; un zéro absolu, de nature aussi bien économique que morale, tous les liens ayant été brisés avec une tradition cinématographique riche certes, mais à la fois suspecte et peu compréhensible à la nouvelle génération. Impossible de retrouver le contact avec l'époque classique du cinéma allemand — l'époque des années 20 : en effet l'expressionisme pur et typiquement allemand de cette période — telle que l'illustrent le film* Caligari *et les productions monumentales de Lang — était totalement dépassé par l'évolution internationale et n'était apparemment susceptible d'aucune renaissance. Par ailleurs le style des productions Ufa de la période nazie poussé à l'absurde par la propagande avait été englouti dans la catastrophe politique finale et déconsidéré au point qu'il était inconcevable que l'on puisse s'en réclamer d'une façon ou d'une autre.*

« *Les premiers films allemands occidentaux ayant été tournés en 1947 après deux années d'arrêt total de la production cinématographique, c'est aujourd'hui plus de dix années de production allemande d'après-guerre qui s'offrent à notre regard. Au cours de ces dix années les producteurs allemands occidentaux ont jeté sur le marché environ 900 films de long métrage artistiques. D'un point de vue social ou psychologique ces 900 films forment une masse homogène et de valeur égale. D'un point de vue artistique par contre seule une petite partie de ces films mérite de retenir l'attention. Quel que soit en effet le pays que nous considérions, il convient de diviser la production cinématographique en deux catégories bien distinctes*

« *1° Les films considérés comme de simples marchandises, produits dans le seul but d'un bénéfice commercial, répondant par suite à certaines exigences du public, désireux de se distraire et d'éprouver à bon compte des émotions fortes.*

« *2° Les films répondant au contraire à une ambition esthétique, qui veulent dire quelque chose, qui s'attaquent à des problèmes actuels, bref qui veulent dépasser la simple distraction du public* ».

Bien entendu, la proportion des deux catégories n'est pas la même d'un pays à l'autre. Mais on peut dire d'une façon générale, que la quantité des films rentrant dans la deuxième catégorie est infime par rapport à celle des ouvrages de première catégorie. En ce qui concerne ces derniers, ils sont au nombre de sept cents environ depuis la fin de la guerre. Si l'on se réfère au type américain de ces films, on constate qu'il s'agit généralement de films policiers, de comédies

musicales, ou de Westerns, avec leurs personnages traditionnels de gangsters, de girls ou de cow-boys. Or le film allemand du type correspondant est tout à fait différent des films américains populaires. Ce qu'on trouve sur le marché allemand, c'est la farce avec de multiples variations, puis le conte sentimental et enfin l'opérette conventionnelle.

« *Mais les genres les moins relevés ont aussi leurs règles et il est possible de faire bien dans tous les domaines. Les deux atouts des films comiques stylisés sont la drôlerie du dialogue et la magnificence de la mise en scène. Or il faut bien convenir que sur ces deux tableaux le cinéma allemand fait assez piètre figure. Passons sur la pauvreté de la mise en scène inhérente à des conditions économiques auxquelles il faut bien se plier. La critique se plaint justement de l'indigence d'imagination, de la grossièreté des gags, des effets faciles obtenus par des équivoques épaisses ou un érotisme sénile. Le terrain d'élection de la farce filmée allemande est le milieu villageois et ses procédés sont classiquement le comique de situation, les quiproquos, les retournements etc. Mentionnons en outre un renouveau du comique troupier* ».

Dans sa deuxième étude, le professeur Heimann signale que le film sentimental, voire larmoyant, jouit d'une très grande faveur en Allemagne occidentale. Il s'agrémente de décors naturels, typiquement allemands, et de thèmes musicaux folkloriques. D'excellents acteurs se sont spécialisés dans ce genre. Le romantisme qui se dégage plus ou moins de ces productions, se résume en une certaine hostilité à l'égard de la vie urbaine frelatée et il développe abondamment en contraste le thème de la vie heureuse au sein de la nature.

A un degré plus modeste, on trouve l'opérette filmée, comme *la Dernière valse*, qui est souvent dotée de moyens médiocres. Il faut mentionner aussi des films qui, tout en exploitant la même veine, s'élèvent à un niveau supérieur, s'adressant à un public qui, tout en ne cherchant que le délassement, est pourtant rebuté par la médiocrité de la grande masse des films.

Mais le vrai problème de la production cinématographique allemande d'après-guerre concerne essentiellement les films de la deuxième catégorie, ceux qui visent à une valeur esthétique désintéressée.

« *Ils représentent, avec leur nombre relativement important, quelque chose comme la conscience nationale de certains groupes de producteurs et d'un public suffisamment vaste pour assurer leur succès commercial.*

« *Cette deuxième catégorie de films présente d'ailleurs dans son évolution deux phases assez différentes : la première va*

jusqu'aux années 49-50, la seconde accompagne l'essor économique de l'Allemagne occidentale, qui commença précisément à cette époque. Les films de la première phase — films inspirés sans exception par les ruines et les morts de l'Allemagne de l'immédiat après-guerre — constituent un tout premier essai de prise de position dans un univers ravagé, voué à la misère physique et morale, au remords, aux réalités brutales, surgies du néant de toute civilisation et de toute morale. Les films caractéristiques de cette période s'appellent : Ballade berlinoise, En ces jours-là, Long est le chemin, l'Appel, Amour 47, et Service de nuit.

« *La production de la deuxième phase accompagne l'essor économique miraculeux de la République fédérale d'Allemagne occidentale, au cours des sept dernières années. Les sujets et les problèmes abordés par les films de cette époque se différencient; en même temps le nombre des films augmente. Mais on dénote aussi une tendance à l'obscurcissement volontaire des problèmes, une certaine fuite devant la réalité, une recherche systématique des mirages tantôt optimistes, axés sur l'essor économique de l'Allemagne, tantôt pessimistes prenant pour prétexte son impuissance internationale. Les véritables problèmes sociaux sont soigneusement évités, ou bien on leur donne des solutions romanesques ou sentimentales sans aucun rapport avec le réel.*

« *Ces films offrent rarement une analyse réaliste de l'actualité sociale; ils constituent bien au contraire une déformation systématique, une dissolution onirique de facteurs réels, la plupart du temps dans le sens d'une apologie discrète ou même secrète du statu-quo. Une tendance aveugle au sacrifice, un besoin d'abnégation, une passivité heureuse, un irréalisme crédule noient bon nombre de scénarios dans une brume sentimentalo-mystique dont le spécimen le plus caractéristique se trouve dans le film de Willy Forst* la Pécheresse *avec Hildegard Neff* ».

De très nombreux films sont inspirés par des œuvres littéraires célèbres.

« *Il y a eu après la guerre un véritable engouement pour Hauptmann, Tolstoï, Thomas Mann, mais la substance littéraire de leur œuvre se volatilise régulièrement dès qu'elle se trouve portée à l'écran. Il est également remarquable que la plupart des « remakes » faits depuis la guerre soient d'une qualité inférieure à la bande originale, sauf peut-être celui du film* le Capitaine Von Köpenik.

« *Mais il existe une autre catégorie de films qui parviennent à briser les barrières de la fausse psychologie et des solutions conformistes et qui peuvent passer pour des documents valables sur notre époque et la psychologie de tel ou tel milieu. C'est dans*

cette catégorie que rentrent les titres suivants : Chemin sans retour, Ciel sans étoiles, Amiral Canaris, Des enfants, des mères et un général, les Rats, Terminus amour, Service de nuit, le Capitaine von Köpenik. *Leurs metteurs en scène respectifs Käutner, Vicas, Weidenmann, Tressler, Siodmak, Harald Braun sont dans l'ensemble les véritables représentants du cinéma allemand sérieux.*

« *On ne peut dire qu'au cours de ces dix dernières années le cinéma allemand ait créé un nouveau style de mise en scène ou de prise de vue comparable au néo-réalisme italien ou au style personnel de certains metteurs en scène français ou américains. Le style du cinéma allemand actuel reste en gros dans la ligne de l'ancienne UFA, avec toutes ses qualités et tous ses défauts.*

« *Il est certain qu'il n'existe aucune école d'avant-garde parmi les metteurs en scène allemands. Certes on constate des exceptions. Le film très impressionnant de Domnic* Jonas *où se mêlent des influences surréalistes, existentialistes et psychanalytiques, le film de Vesely* Ne plus fuir — *qui illustre les théories modernes de l'absurde, et le film* Ronde Maya *de Opfermann sont des réussites brillantes, mais aussi des cas isolés et sans lendemain* ».

Dans la troisième partie de son étude, M. Paul Heimann envisage le cinéma allemand en tant qu'industrie. A ce titre, il fut bouleversé par l'effondrement allemand de 1945, et alors que jusque-là toutes les grandes firmes de production et de distribution étaient propriété de l'État, il se reconstitua progressivement sur une base purement privée. Cependant, au bout de quelques années, au moment où fut ordonnée la réforme monétaire avec la libéralisation totale du marché allemand, une invasion de productions étrangères s'ensuivit et l'industrie cinématographique allemande se trouva au bord de la ruine.

« *Dès lors commença avec l'aide des pouvoirs publics une nouvelle phase de reconstitution et de réorganisation de la profession. Cette aide officielle trouva son expression dans la loi du gouvernement fédéral de 1950 qui affectait une somme de 20 millions de marks à la garantie contre les déficits cinématographiques; cette somme fut portée à 60 millions de marks en 1953, soit 6 milliards de francs français. On peut considérer que cette aide officielle assura le quart de la production cinématographique de ces années. Il est vrai que l'aide n'étant accordée qu'après examen du contenu même du film en chantier, on pouvait craindre l'instauration d'un nouveau dirigisme officiel de l'industrie cinématographique allemande. Mais la loi n'a pas été renouvelée depuis 1956* ».

Depuis la suppression de la loi d'aide, diverses récompenses ont été créées qui sont venues renforcer le Prix national du Cinéma, institué en 1951 et décerné à l'occasion du Festival de Berlin. Il faut constater que l'influence officielle s'est exercée en faveur de films d'une valeur culturelle certaine et manifestant le talent des auteurs.

Les conditions financières du cinéma préoccupent producteurs, distributeurs et propriétaires de salles, le déficit permanent étant de l'ordre de 25 %. Aussi insiste-t-on pour une diminution sensible de la taxe sur les spectacles qui se monte à environ 20 % du total des recettes.

« *Elle subit, il est vrai une réduction sensible dans la mesure où le programme comporte un ou plusieurs films définis par un organisme officiel comme ayant une valeur artistique désintéressée. Cette dernière institution est à l'heure actuelle un moyen de promotion extrêmement efficace des films culturels. Les films culturels, qui avaient totalement disparu des salles de spectacle, connaissent actuellement une renaissance vigoureuse malgré les difficultés de distribution traditionnellement inhérentes au genre. Leur style a pourtant à peine évolué par rapport aux productions similaires d'avant guerre. Ils sont caractérisés par une production fidèle et objective des sujets et processus qui font leur matière, mais aussi par un manque de fantaisie et de dynamisme aussi bien dans la prise de vue que dans la façon de traiter les questions*

« *A la fin de 1956, il existait en Allemagne occidentale 6 438 salles de cinéma fixes totalisent ensemble 2 660 000 places. La même année on comptait 817 millions d'entrées dans ces salles ; 62 producteurs avaient de leur côté produit 123 films de long métrage. Au total 480 films avaient été lancés sur le marché allemand dont 363 films étrangers (principalement de provenance américaine et française). La recette brute des salles de cinéma s'élevait à environ un milliard de marks, la taxe sur les spectacles prélevant sur cette somme 152 millions de marks.*

« *La télévision ne paraît pas avoir encore affecté la fréquentation des salles de cinéma, bien que le nombre des récepteurs en service approche rapidement des 2 millions. Depuis 1951 en effet le nombre des entrées dans les salles de cinéma est passé de 555 millions à 817 millions. Il est vrai que cette progression paraît stoppée pour la première fois depuis 1957. Toutefois chaque habitant d'Allemagne occidentale n'allant au cinéma qu'en moyenne 15 fois par an, il semblerait possible, d'après l'exemple de certains pays, que la fréquentation des salles de cinéma allemandes augmentât encore sensiblement. La part de la production allemande dans l'ensemble des films projetés en Allemagne est relativement grande. Si l'on compte*

comme allemands les films autrichiens, 57% des films projetés en Allemagne en 1957 étaient des films allemands. Un certain penchant des Allemands de l'après-guerre au conformisme et au confort dans la passivité trouve dans la moyenne des films allemands un aliment favorable et condamne à une carrière médiocre les films sérieux qui abordent honnêtement des problèmes d'actualité ».

Il est difficile de savoir si le succès d'un film est dû à son sujet, au style adopté ou aux artistes qui l'interprètent. Bien que l'Allemagne compte de nombreux comédiens de talent, le culte du « monstre sacré » y semble moins répandu qu'en d'autres pays.

Les organisations confessionnelles catholiques et protestantes font un effort soutenu pour attirer l'attention sur les films de qualité et présentant un intérêt culturel.

« *Les deux Églises entretiennent des bureaux, des commissions, des centres de travaux et observent le marché du film allemand avec une vigilance consciencieuse. Leurs publications et leurs sélections exercent sur la fréquentation des salles une influence sensible. En revanche, la commission de contrôle qui siège à Wiesbaden et qui réunit des représentants de l'industrie cinématographique et des représentants des pouvoirs publics, n'a aucune influence positive, son rôle étant celui d'une censure indifférente à la qualité artistique.*

« La critique des films dans les journaux et périodiques est faite avec beaucoup de sérieux et d'indépendance. Enfin divers organismes scientifiques étudient le cinéma comme phénomène social et culturel.

« *Comment conclure, termine M. Paul Heimann sans convenir que l'ensemble de la production cinématographique allemande depuis la guerre est quelque peu décevant? Les raisons de cette médiocrité? Sans doute les difficultés économiques et financières auxquelles se heurte le développement du cinéma en Allemagne. Sûrement aussi la psychologie d'un peuple dont toutes les énergies sont consacrées depuis douze ans à la reconstruction de son pays et qui oppose une résistance instinctive à l'œuvre d'élucidation et de démystification qu'accomplit inévitablement le bon cinéma dans le monde où nous vivons. Peut-être enfin y a-t-il entre l'esprit allemand et le cinéma comme mode d'expression une contradiction, une incompatibilité qui sans être insolubles n'ont pas encore trouvé la formule qui leur permettrait de se dénouer* ».

*

LÉOPOLD LINDTBERG

Né à Vienne en 1902, Léopold Lindtberg fit des études de philologie et d'histoire de l'art à l'Université de Vienne. Il fut acteur en Allemagne et en Autriche, puis metteur en scène à Düsseldorf, à Breslau et enfin à Berlin, au Théâtre de Piscator. Il réalisa ainsi plus de cent mises en scène dans le répertoire classique et moderne. Quant à sa carrière cinématographique, elle s'est, pour la plus grande part, déroulée en Suisse. Parmi les nombreux films qu'il a tournés dans ce pays, on peut citer les Lettres d'amour, la Dernière Chance, Meurtre à l'asile, Quatre dans une jeep, le Village près du ciel. *Il a en outre écrit plusieurs scénarios.*

Léopold Lindtberg continue à partager son activité entre le cinéma et le théâtre et il dispense ses conseils aux étudiants d'art dramatique de Berlin, de Zürich et de Vienne.

C'est aux films des « outsiders » que s'attache M. Léopold Lindtberg. Il entend par là des films comme en révèlent les festivals cinématographiques internationaux.

« *Quand on a eu l'occasion d'observer ce genre de compétition, on sait avec quelle impatience le jury, la presse et le public attendent des semaines durant la révélation d'un oiseau rare parmi les concurrents. Au goût du merveilleux, du conte de fée — l'inconnu, le pauvre, promu soudain à la célébrité, à la richesse — s'ajoute le désir de jouer un bon tour aux puissances anonymes qui pour des raisons économiques ou idéologiques pèsent de tout leur poids sur la production cinématographique.*

« *Toutefois il ne faut pas simplifier la situation. Il n'y a pas d'un côté des artistes épris d'idéal et pleins de mépris pour les contingences matérielles, de l'autre des industriels sans scrupule obéissant au seul appât du gain. Il n'existe aucune règle générale concernant les relations entre créateurs et bailleurs de fonds dans le monde du cinéma. Toutes les formules sont possibles et la plupart trouvent des illustrations dans la réalité.*

« *En vérité on peut écrire des romans ou des traités scientifiques pour la seule postérité, laisser dormir dans un tiroir des drames ou des poèmes, peindre des milliers de tableaux invendables et mourir désespéré mais avec la certitude d'avoir vécu la vie d'un grand artiste. Le film, au contraire, ignore nécessairement la réhabilitation posthume. Les scénarios ne sont pas des œuvres littéraires, ce sont des biens de consommation immédiate et les films invendables sont marqués d'une croix noire dans la carrière de leurs auteurs.*

« *Bien entendu il ne faut pas accepter sans réserve le principe admis qui veut que l'avant-garde d'hier soit aussi l'art*

officiel de demain; c'est une vérité plus discutable encore en ce qui concerne le cinéma. Il y a des créateurs qui ont atteint le sommet de la célébrité sans avoir jamais rencontré cette contradiction qui définit l'existence même de l'avant-garde. Et il y en a d'autres qui parviennent à la fin d'une brillante carrière sans avoir rien perdu de ce qui constituait déjà le ressort essentiel de leurs œuvres de jeunesse, cette inquiétude intérieure qui est le levain de leur art. Eh bien, ces créateurs doivent être comptés parmi les outsiders ne fût-ce que parce qu'ils sont largement en avance sur l'avant-garde officielle (car il y a une avant-garde officielle) en avance aussi bien sur le plan technique que sur celui des thèmes d'inspiration et du style. Qui songerait par exemple à refuser à des hommes comme Chaplin, Renoir, de Sica, René Clair, Rossellini le titre éminemment honorable d'outsiders perpétuels? Parvenus au sommet de la célébrité ils n'en ont pas renoncé pour autant à tourner des films dont il était absolument certain que l'accueil du public ne leur serait pas favorable. C'est le moins qu'on puisse dire. Monsieur Verdoux *de Chaplin,* le Faust *de René Clair,* Umberto D... *de de Sica,* Miracolo *de Rossellini auront sans doute empêché de dormir bien des distributeurs, mais ils sont plus révélateurs et plus profondément éloquents sur les sources secrètes de leurs auteurs que des bandes signées des mêmes noms qui ont conquis le monde entier. Et combien leurs auteurs seraient plus pauvres s'ils n'avaient pas ces échecs derrière eux!*

« *Il existe une relation étrange entre les films sans succès des metteurs en scène arrivés et les films couronnés de succès des débutants. Il faut bien constater non sans étonnement que c'est en révélant ce qui leur tient le plus à cœur que les grands du cinéma essuient des échecs et que les inconnus connaissent la gloire. Les profanes croient avec optimisme que c'est leur œuvre de débutant qui met en pleine lumière les jeunes metteurs en scène inconnus. Ce qu'ils ignorent c'est qu'avant de tourner* Goupi mains rouges, Jeux interdits *ou* la Cité sans voiles *Jacques Becker, Clément et Jules Dassin ont travaillé de longues et amères années sur des sujets ingrats et rebutants grâce auxquels cependant ils ont appris leur métier. D'autres comme Delbert Mann et son scénariste Chajefsky sont parvenus à la gloire cinématographique grâce à la télévision. Leurs films* Marty *et* la Nuit des maris *sont des exemples typiques de ce que le cinéma peut devoir directement à la télévision. Mais c'est une joie rare et profonde d'assister au premier grand succès d'un réalisateur très jeune grâce à une œuvre qui est réellement pour lui une œuvre de débutant, comme ce fut le cas de Lamorisse avec son* Crin blanc *et son* Ballon rouge *ou de voir un film comme* Un condamné à mort s'est échappé *de Bresson*

s'imposer à l'encontre de toute technique cinématographique éprouvée et de toute règle de style, par la seule vertu de sa rigueur et de son austérité puritaine.

« *Dans tous les grands pays producteurs de films, favoriser modérément mais ostensiblement l'avant-garde n'est pas seulement un luxe obligé des producteurs, c'est un acte de bonne gestion d'affaires qui se doivent d'être rentables. Officiellement on donne leur chance aux outsiders pour voir lesquels d'entre eux sont susceptibles de s'intégrer dans la production cinématographique et d'opérer la relève de leurs aînés. Il s'agit en vérité le plus souvent de chercher à savoir dans quelle mesure la production du moment peut être rajeunie grâce au style nouveau inventé par les outsiders. Les grandes sociétés de production américaines disposent de budgets spéciaux souvent importants pour se livrer à ce genre d'expérience.*

« *Il en va tout autrement dans les petits pays producteurs de films. Confinés sur le marché national, limités par la langue et dans le choix des sujets, il ne leur reste que le choix entre renoncer d'emblée à toute espèce d'originalité ou au contraire attirer violemment l'attention du monde par des tentatives particulièrement hardies. Cette deuxième possibilité possède incontestablement une force stimulante bienfaisante, mais l'expérience a prouvé que seuls trouvaient le chemin des marchés étrangers les films qui avaient su conserver un style original grâce à leur fidélité à la personnalité du pays producteur.*

« *Cette qualification d'outsider ne définit pas un rang — nous le voyons, mais un esprit vivant chez certains metteurs en scène. Il est possible que certains outsiders ne doivent cette condition solitaire et difficile qu'à une impuissance et une stérilité dont ils sont les premiers et souvent les seuls à souffrir. Il n'en reste pas moins que la qualité incomparable et la richesse immense de leur apport au cinéma moderne se passent de tout plaidoyer. Pour nous, créateurs de films, nous faisons nôtre un mot d'un de nos maîtres les plus courageux, les plus aimés et les plus féconds — j'ai cité Vittorio de Sica : « Le « cinéma digne de ce nom se doit d'avancer sur la voie qui a « été tracée à notre temps par la réalité humaine et sociale. « C'est cette réalité qui donne au cinéma la justification de son « existence, son caractère national et sa valeur universelle. « Nous n'avons plus le droit aujourd'hui d'utiliser la caméra « (ce moyen d'expression si merveilleux et irremplaçable) pour « dire des banalités ».*

★

NORMAN MAC LAREN

Norman Mac Laren est, avec Walt Disney, le plus grand nom du dessin animé. Mais les conceptions des deux hommes sont absolument opposées. Une puissante organisation industrielle est à la base de l'œuvre cinématographique de Walt Disney. Au contraire, chez Mac Laren, le dessin animé est une entreprise artisanale et tous ses efforts tendent à travailler avec les moyens les plus réduits possible. Norman Mac Laren est né en Écosse, à Stirling, en 1914. Il fit ses études à Glasgow et il est diplômé de l'École des Beaux-Arts de cette ville. Quelques années avant la guerre il partit pour Montréal et il est attaché depuis 1939 à l'Office national du film, au Canada. Il a remporté des prix dans tous les festivals avec ses dessins animés : la Palme d'or à Cannes, le Lion d'or à Venise. A Hollywood, en 1953, les Voisins *gagnèrent un Oscar. Nous avons vu récemment de lui, à Paris, au cinéma d'essai,* Il était une chaise, *l'un des films les plus originaux dans le genre.*

« *C'est peut-être parce que je suis né et que j'ai été élevé en Écosse, dit avec humour M. Mac Laren, que j'ai toujours été attiré par les films dotés d'un très petit budget. Je l'avoue : j'éprouve un plaisir tout particulier à tourner un film avec aussi peu d'argent, aussi peu d'équipement, et aussi peu de temps que possible. Il est certain que des moyens limités (qu'ils soient d'ordre financier ou technique) stimulent mon imagination, et l'entraînent dans des voies nouvelles de pensée et d'art cinématographique.*

« *Aucun art ne saurait se passer de contraintes et de limitations. Le sonnet, la fugue, le viaduc romain, le pont suspendu, le ballet, toutes ces formes artistiques soulignent la valeur des limitations. Ce sont là, évidemment, des limitations techniques, mais je pense que les limitations financières jouent également un rôle positif dans la formation et le développement d'un art; en fait, ce sont elles qui, bien souvent, influencent fondamentalement la technique, l'esthétique et le style, et de la façon la plus saine.*

« *Dans le dessin animé non seulement on peut négliger les détails d'arrière-plan, mais les personnages eux-mêmes peuvent se simplifier, se styliser et se généraliser d'autant plus, qu'on cherche à donner plus de force et plus de clarté à leur action. C'est la seule vertu du mouvement qui, dans l'esprit des spectateurs, leur donne la richesse et la complexité, alors qu'à tout moment, ils sont graphiquement simples à la surface de l'écran.* »

Je me suis toujours efforcé, explique M. Mac Laren dans mon rapport avec le film, de préserver l'intimité et le rapprochement qui existent entre le peintre et sa toile. Attitude difficile car le cinéma exige toute une série d'opérations

optiques, chimiques et mécaniques. M. Mac Laren indique alors quelques-unes des opérations auxquelles il a eu recours en prenant pour exemple le film *Hen Hop* (Poulette grise).

« *Ce film, je l'ai dessiné directement, sur une bande de 35 millimètres, avec une plume ordinaire et de l'encre de Chine. Les images que j'avais dans l'esprit ont donc subi une métamorphose en devenant les images mêmes du film. Car les idées que j'avais en tête ne prenaient une forme précise et détaillée qu'au moment de dessiner; de plus, en dessinant, j'avais à la fois en mémoire et devant moi la liste des minutages exacts de la musique. Si je me trompais, un peu d'eau sur un bout de chiffon effaçait la faute, et le dessin se poursuivait comme devant.*

« *Cette technique sans caméra me conduisit à l'emploi d'une autre méthode que j'ai utilisée pour d'autres films, et qu'on a appelée : bande animée sans cadre. Un certain jour que j'avais devant moi une bande de pellicule sur laquelle je peignais laborieusement, cadre par cadre, une soudaine impulsion me poussa à négliger les cadres individuels et à appliquer la peinture à grands traits, très rapidement, sur toute la longueur de la pellicule. Il en résulta une grande variété de formes et de textures, qui changeait à très vive allure, et des traits verticaux et souples qui passaient sur l'écran, au rythme même de la musique. Cette méthode, qui consistait à peindre le film de touches de différentes longueurs, plutôt que cadre par cadre, fut tout d'abord adoptée par Len Lye dans son film* Boîte à couleurs, *et chez moi, elle donna naissance à deux films :* Fiddle Dee Dee *et* Begone, Dull Gare.

« *Faisant moi-même de la peinture à l'huile, poursuit M. Mac Laren, et ayant pas mal observé les autres peintres devant leur toile, il m'est apparu maintes fois que l'évolution ou si l'on veut les changements par lesquels passe un tableau, depuis le moment où la toile est vierge, jusqu'à son état achevé, sont infiniment plus intéressants que le tableau lui-même. Dans ces conditions, pourquoi ne pas attirer l'attention sur le déroulement de l'effort en montrant cet effort d'un bout à l'autre? En d'autres termes, faire un tableau, mais mettre l'accent sur le* « faire » *plutôt que sur l'œuvre, sur le processus plutôt que sur le produit fini.*

« *Aussi, pour* Poulette grise, *ai-je commencé par attacher au mur un morceau de carton de 50 centimètres sur 65. En face de ce carton, j'ai fixé un trépied et une caméra chargée de pellicule pour film en couleur. Pour éviter les reflets et les difficultés du séchage, je me suis servi de craie et de pastels, et non point de peinture.*

« *Le tableau se mit alors à prendre forme (de la même façon*

que n'importe quel autre tableau), changeant de moment en moment, chacun de ses stades dépendant étroitement du stade antérieur. Tous les quarts d'heure, l'évolution était enregistrée sur le film et principalement par brefs « fondus enchaînés ». Pendant trois semaines, la surface de ce morceau de carton s'est métamorphosée à travers une série d'images successives de poules, si bien qu'à la fin il ne m'est plus resté qu'un carton usé, des petits bouts de pastels, et 150 mètres de pellicule dans la caméra. Dans un certain sens, on peut dire que ce film est le sous-produit d'un tableau en voie d'achèvement.

« *Cette technique m'a également mené à me servir du clair-obscur, et à lui donner le rôle d'élément central, doué d'une vie propre, alors qu'il n'est généralement qu'élément mort dans le décor du dessin animé. J'espère être arrivé à combler la lacune qui a toujours existé entre la peinture proprement dite et le dessin animé.* »

D'autres problèmes techniques se sont posés à propos de *Blinkety Blank* tourné directement sur une bande de 35 millimètres, recouverte d'une émulsion noire. Comment placer et enregistrer avec précision, d'un cadre à l'autre, l'image gravée?

« *Sur le noir et le vide de la bande étalée sur ma table, je gravais çà et là un cadre, en laissant de nombreux cadres vides et intouchés, faisant pour ainsi dire « dégoutter » les images dans les intervalles du temps, mais soigneusement, en les accordant également avec les espaces qui les séparaient, avec la musique, et avec l'idée qui se précisait pendant que je dessinais.*

« *Quand un film de ce genre est projeté sur l'écran à la vitesse normale, l'image située dans un cadre isolé est reçue par l'œil en moins d'un quarante-huitième de seconde, mais en raison de la « persistance de la vision » (ce qu'on appelle « l'après-image ») l'image demeure fixée beaucoup plus longtemps sur la rétine, et elle peut persister dans l'esprit jusqu'à ce qu'elle soit interrompue par l'apparition de l'image suivante.* »

Le son a toujours intéressé M. Mac Laren autant que l'élément visuel. En utilisant les propriétés de l'enregistrement du son optique il a mis au point quelques moyens pour produire le son musical.

« *On part tout d'abord du principe qu'une marque déposée sur le côté gauche d'une bande vierge, c'est-à-dire sur la piste sonore, émettra un son au moment où la bande passera devant la cellule photo-électrique de l'appareil de projection. Le contrôle du diapason dépend du nombre de marques déposées sur chaque cadre. Six marques placées à égale distance donneront un son défini, disons par exemple un ré majeur. Si l'on double ce nombre (douze marques) la tonalité sera d'une octave plus*

haute. Mais ceci ne peut pas être fait à la main : cela demanderait un travail trop considérable.

« De sorte que si l'on veut avoir une musique qui ne se borne pas au rythme de percussion, mais qui soit également dotée de tonalité, on peint les marques — ou les stries — sur des cartes. En d'autres termes, on dessine les ondes sonores. On les photographie sur la piste sonore, et grâce à l'arrangement des cartes à une certaine échelle, nous commandons le son. Nous avons une boîte de cartes, et à chaque carte correspond un son particulier. C'est en quelque sorte un piano silencieux.

« Le volume du son peut se modifier en variant l'étendue d'exposition de l'image qui tombe sur la piste sonore. Et si plusieurs expositions sont surimpressionnées, plusieurs sons musicaux sont émis à la fois : on obtient ainsi l'harmonie aussi bien que la mélodie. On peut donc avoir une « partition » déjà enregistrée sur film, sans avoir besoin d'interprètes, ou sans les complications et les frais qu'implique l'enregistrement du son. »

★

DOMINGOS MASCARENHAS

Né à Lisbonne le 3 janvier 1910, M. Mascarenhas fut un temps fonctionnaire. Mais il est surtout journaliste et écrivain, et à ce titre il a collaboré à un très grand nombre de publications ainsi qu'à la radio portugaise. Il a représenté officiellement son pays au premier Festival de Cannes et au Congrès lusitanien-hispano-américain de la presse filmée et télévisée à Montevideo, en 1956. Critique cinématographique, il est aussi producteur de films. On lui doit de courts métrages et un long métrage le Monde des pendus, *qui a représenté le cinéma portugais au Festival de São Paulo en 1954.*

Le cinéma portugais estime M. Mascarenhas, ne peut se présenter à l'étranger muni de références satisfaisantes, aussi bien qualitativement que quantitativement. En effet, la moyenne de sa production de 1931 à 1959 a été de trois films par an et à part quelques exceptions, cette production est d'un intérêt restreint.

En revanche, le public portugais a toujours suivi attentivement le mouvement cinématographique mondial et il a eu l'occasion d'apprécier les plus importants films américains, anglais, italiens, ainsi d'ailleurs, quoique en minime quantité, des films français, allemands et espagnols. D'autre part, la cinémathèque nationale représente un instrument de travail de très grande valeur.

« Le cinéma parlé en langue portugaise s'adresse à un marché qui est loin d'être restreint, car il y a près de 80 mil-

lions de personnes parlant cette langue : les habitants du Portugal, de ses provinces d'outre-mer, du Brésil et des nombreuses colonies de Portugais établies aux États-Unis et au Canada. Cependant, si ce marché est très vaste en puissance, il est en réalité très limité. Nombre restreint de salles de spectacles, 400 au total, qui ne donnent que deux ou trois séances par semaine. La fréquence étant assez réduite, un film, même étant une production nationale, ne donne jamais un bénéfice très élevé. Au Brésil, les films portugais se heurtent à deux grands obstacles : d'abord la différence d'accent entre le portugais et le brésilien, rendant plus difficile l'acceptation de nos films par le public brésilien, ensuite obstacle encore plus important, les conditions d'achat assez peu élevées, rendant précaire la pénétration du cinéma portugais dans les circuits étrangers.

« Ainsi, dès que les devis dépassent des sommes relativement modestes en comparaison du prix de revient d'un film moyen en France, Italie, ou même en Espagne, les perspectives d'amortissement du capital employé dans les productions portugaises sont limitées. Cette situation a amené les producteurs à préférer des scénarios a succès assuré, plutôt que de prendre des risques. Nous voyons donc que la plupart des films portugais sont des productions commerciales, phénomène d'ailleurs semblable dans tous les pays du monde libre. Cependant, c'est sans doute au Portugal qu'il est le plus difficile de faire un film sur un sujet sérieux, ou ,du moins, d'une acceptation difficile de la part du public. »

Des mesures de protection ont été prises, mais se sont montrées insuffisantes et incomplètes.

« Le doublage, par exemple, est un des problèmes sur lequel il n'y a jamais pu avoir d'accord possible. Au Portugal, les films étrangers sont présentés dans leur version originale, soustitrés en portugais. Il n'est pas présenté de films doublés car une loi de 1948 interdit le doublage, le considérant comme nuisible à la production nationale. Certains pensent que cette interdiction a été une erreur, car elle a empêché l'accroissement du nombre de salles en province.

« La télévision, inaugurée il y a trois ans, et s'étendant sur tout le territoire national depuis deux ans, représente un sérieux obstacle à l'expansion du marché cinématographique. Celui-ci, de son côté, a reçu un encouragement extraordinaire par l'intermédiaire d'une loi concernant le régime des spectacles. La construction de nouvelles salles de théâtre et de cinéma a été ainsi rendue possible. Le cinéma portugais se trouve donc maintenant dans un moment décisif de son existence. »

La production portugaise, sans parler du documentaire, oscille entre la comédie, l'évocation historique et les sujets de caractère rural. Ces derniers comptent quelques réussites. Le Portugal est d'ailleurs par la richesse de son folklore, la variété de ses paysages et de ses coutumes, une vraie mine de thèmes cinématographiques. Il peut y avoir là un élément pour favoriser des co-productions qui seraient un excellent moyen pour les cinéastes portugais de se perfectionner.

Aux groupes mentionnés ci-dessus s'ajoute l'adaptation de romans des grands écrivains du XIXe siècle. On a pu voir ainsi une adaptation du roman de Eça de Queiroz, *le Cousin Basilio,* dont les rôles principaux ont été joués par l'actrice française Danik Patisson et par Antonio Vilar, le partenaire de Brigitte Bardot dans *la Femme et le Pantin.*

Le Portugal possède en sa faveur deux facteurs positifs importants : l'un d'eux est la douceur du climat, la luminosité du soleil pendant les quatre saisons. L'autre est la relative modération des prix, soit de la main-d'œuvre, soit des articles de consommation, y compris ceux de l'alimentation, soit du matériel de construction. Tous ces motifs ont attiré déjà plus d'une équipe étrangère au Portugal.

« Avec ses territoires et populations répandus dans les cinq parties du monde, le Portugal doit avoir un cinéma qui contribue à l'unité morale et sentimentale des Portugais, renforçant la conscience nationale. Mais le Portugal a également besoin d'un cinéma à lui pour se réaliser artistiquement et intellectuellement d'une façon moderne ; car un peuple qui ne sait pas ou qui ne peut pas s'exprimer par le cinéma se sent aujourd'hui en état d'infériorité. Ainsi, ceux qui parmi nous portent quelque intérêt au cinéma, quelles que soient leurs opinions, quelle que soit leur tendance idéologique ou politique, désirent ardemment un cinéma national qui puisse interpréter les problèmes et les aspirations des Portugais, les réalités de la vie portugaise. Le jour où il y aura parmi nous une activité cinématographique régulière, permanente, fondée sur des bases industrielles et commerciales sûres, nous pourrons faire de bons films. Ceux-ci feront naître l'intérêt sur les marchés internationaux, et particulièrement si nos films savent traduire le caractère national, le génie propre de la race, au lieu d'imiter les personnages étrangers et les réalisations cosmopolites, comme souvent certains sont tentés de le faire. La dernière chose à entreprendre, sera de transformer nos paysans gardiens de toros en cow boys, ou d'agrémenter avec des *fados* de Amalia Rodrigues des histoires de trottoir comme *Du Rififi chez les hommes* ou *Touchez pas au grisbi*. Le cinéma portugais, à l'intérieur ou à l'extérieur du

pays, ne peut présenter d'intérêt que dans la mesure où il sera exclusivement portugais. »

★

THÉODOR KRZYSZTOF TŒPLITZ

Né à Otrebusy, près de Varsovie, le 28 janvier 1933, M. Tœplitz est l'auteur de diverses études critiques et essais sur le cinéma. Il s'est également adonné à la mise en scène et il a obtenu le Prix de la Critique pour son film Carol Irzykowski.

« Non seulement en Pologne mais dans le monde entier se développe un genre de films, pour la plupart de court métrage, que l'on ne peut d'aucune façon classer parmi la production normale des films de fiction ou documentaires. Ce sont des « films de limite » que l'on ne peut expliquer qu'en considérant la tendance propre au film de mêler différents genres. L'art du cinéma, né de la symbiose de la photographie, du théâtre et du roman, n'a nullement l'intention, comme on le supposait par exemple dans les années 20, de « s'épurer » ni de trouver son langage particulier propre ; il est au contraire plutôt un grand parasite vorace qui absorbe les autres domaines qui l'entourent. Il se jette par exemple sur la poésie et sur les nouvelles expériences dans la prose. Ainsi nait une branche du « film expérimental », le film — impression, qui rompt avec la forme traditionnelle du récit et utilise la méthode des associations proches et lointaines, des métaphores, des hyperboles et des allusions subtiles. Ce seront des films tels que par exemple *Promenade à travers la vieille ville* de Munk, l'histoire d'une petite fille qui vit de petites aventures et drames, imperceptibles pour le passant adulte normal. Ce film, apparenté dans un certain sens à l'œuvre de Lamorisse, est assez éloigné des méthodes admises de narration. Le jeune metteur en scène Roman Polanski va plus loin dans son film *Deux hommes avec une armoire*. Ici le principe est résolument surréaliste. Des flots de la mer sortent deux individus portant une lourde armoire en bois qu'ils n'abandonneront pas jusqu'à la fin du film et qui entrave leurs mouvements, les empêchant de participer aux événements qui les entourent. Nous sommes près ici du *Chien andalou* de Luis Bunuel qui, on ne sait comment, a fait dernièrement en Pologne une carrière surprenante. Bunuel, metteur en scène relativement peu connu chez nous, est en même temps celui qu'invoquent le plus volontiers les jeunes cinéastes. Jedryka présente une expérience d'un genre un peu différent dans *le Stade*. C'est

une impression poétique sur les motifs éternels de l'amour, de la séparation, de la trahison, présentée comme déroulement tumultueux des pensées d'une jeune fille qui attend son amoureux. Ce film, excellent au point de vue photographique, utilise un symbolisme assez simple, compréhensible, imprégné du sentiment du premier amour.

« La deuxième limite dévorée par ce rapace constamment affamé qu'est le « film expérimental » c'est la limite de la peinture. Ici convergent la nostalgie d'une belle composition, du cadre, qui préoccupe tant les cinéastes, et la nostalgie du mouvement — si caractéristique pour l'art actuel ! — qu'éprouvent les peintres. Deux jeunes artistes graphiques — Borowczyk et Lenica — sont les pionniers de ce genre en Pologne. Leur premier film, *Il était une fois*, est un récit semi-abstrait des aventures d'une curieuse créature dans un monde étrange : celui des images rassemblées sur la table d'un enfant qui joue. Le film suivant, *les Sentiments récompensés*, est un récit mi-sentimental, mi-ironique, de l'amour d'un modeste employé, présenté exclusivement à l'aide d'animations de tableaux d'un peintre primitif populaire. Enfin, *la Maison* est un recueil de plusieurs impressions sur des motifs rythmiques. Borowczyk seul a réalisé, en outre, le film *la Relève*, un court métrage expressionniste symbolisant le drille militaire. Le film de Waskowski *les Somnambules* a un tout autre caractère que l'œuvre, en principe figurative, de Lenica et Borowczyk. Ce sont des variations cinématographiques sur le thème du tachisme dans la peinture. Le tachisme, passionnant par la spontanéité de la création des formes plastiques, a été montré ici dans une dimension nouvelle : dans le temps. Nous voyons non seulement l'effet final de l'interprétation spontanée des formes et des couleurs, mais aussi le processus de la « formation » d'une toile tachiste, le mouvement, les compositions fantastiques qui se transforment. Ici la limite de la peinture et du film a été mise à profit de la façon la plus complète, donnant un résultat visuel inattendu, surprenant. Les « films expérimentaux » sont pour la plupart l'œuvre des jeunes, tant cinéastes que peintres. Ce mouvement se reflète assez fortement dans les œuvres des cinéastes amateurs. Presque tous les films cités ici ont reçu des prix et des mentions dans les festivals internationaux. Cela signifie que, bien que le genre même du film expérimental ne se laisse pas définir aisément, c'est cependant un phénomène digne d'attention. »

★

KAREL REIZ

Né en1926, Karel Reiz fit ses études à Cambridge, puis devint assistant et co-réalisateur. Il est à la fois écrivain, producteur et réalisateur de films. Il a publié un important ouvrage, la Technique du film, *où s'affirme une connaissance profonde du métier cinématographique. Il appartient au groupe de cinéastes réunis sous l'étiquette « Cinéma libre », et dont l'ambition est de saisir la réalité britannique d'aujourd'hui.*

« *On a beaucoup écrit, pendant la guerre, à propos de l'influence du documentaire anglais sur les films de guerre tournés dans nos studios. Il y a là quelque vérité. Des films tels que* The Way ahead *de Carol Reed,* Millions like us, *de Frank Launders, et même* This Happy Breed *(Heureux Mortels) et* In which we serve *(Ceux qui servent en mer) de Noël Coward et David Lean, avaient un rapport beaucoup plus étroit avec l'Angleterre du temps de guerre que les interminables drames qui se déroulent dans les maisons de campagne n'en avaient avec la réalité anglaise des années 1930.*

« *Dans une certaine mesure, et dans les détails superficiels l'influence du documentaire s'y faisait évidemment sentir. Dans le drame naval intitulé* In which we serve, *la mer paraissait vraie. Mais quand on observait les personnages, on ne tardait pas à s'apercevoir que sous son uniforme, le capitaine du vaisseau était bel et bien le Monsieur comique des films d'avant-guerre, et que le petit bonhomme qui se trouvait dans la chaufferie n'était autre que le fils du maître d'hôtel. Et d'ailleurs, lorsqu'on sait ce qui est arrivé par la suite, on mesure à quel point la prétendue influence du documentaire sur la fiction cinématographique pendant la guerre, est superficielle. Certains studios admirablement équipés ne tardèrent pas à tourner des films représentant des actions coloniales épiques, des croisières paradisiaques sur les océans, des drames palpitants ou intimes sur les prolétaires. Non, décidément non, le solide iceberg qu'est le cinéma britannique ne pouvait être dérangé par quelque chose d'aussi passager qu'une guerre mondiale de six ans, ou d'aussi peu rentable que le mouvement en faveur du film documentaire.*

« *A la fin de la guerre, et tout au début de l'après-guerre, il s'est trouvé un cinéaste pour relever le défi que l'intensité de la vie anglaise en temps de guerre offrait à l'artiste. C'est Humphrey Jennings, qui a tourné trois films, des films importants, sur l'Angleterre en guerre.* Listen to Britain, *un poème de sons et d'images, un court métrage où l'on sent l'auteur ardemment conscient des conséquences humaines de la crise nationale. Et puis,* I was a Fireman, *un long métrage sur le*

service des pompiers, où l'on voit la force morale guidant l'héroïsme physique déployé pendant le Blitz londonien. Chose rare, il y a là un authentique poème patriotique qui va beaucoup plus loin — et de quelle allure! — que la circonstance qui l'a fait naître. Et enfin : Diary for Timothy, *digression poétique sur le passage spirituel de la guerre à la paix. Jennings n'est pas un cinéaste très connu à l'étranger, le pouvoir évocateur de ses films réside dans le génie qu'il a d'assimiler le détail local en lui donnant un sens très large, ce génie réside encore dans sa sensibilité au paysage — en particulier le paysage industriel — et dans l'intérêt qu'il prend à la vie du peuple. C'est un poète qui tire son imagerie des associations locales, de cette sorte d'association qui ne s'exporte pas facilement. C'est dommage.*

« *Dans* Diary for Timothy, *on trouvait déjà quelques allusions aux grands changements sociaux qui allaient s'effectuer en Angleterre. Où ces changements devaient-ils nous mener? C'était précisément la question posée par le film. Jennings est mort peu après la guerre, et les questions posées par son film n'ont pas encore été abordées par le cinéma britannique. Si vous ne suivez la vie de l'Angleterre que d'après les films anglais, vous ne pouvez guère vous douter que, depuis quinze ans, des bouleversements radicaux se sont produits dans la structure sociale du pays, qu'en grandissant, les deux plus jeunes générations se sont rebellées et n'ont absolument rien de commun avec la jeunesse de leurs pères, qu'un régime de sécurité sociale qui fonctionne depuis douze ans, a totalement modifié le sens populaire du bien-être matériel. Et ainsi de suite. Et pendant que ces choses s'accomplissaient, le cinéma britannique est resté cloîtré dans ses maisons de campagne et ses grands paquebots.*

« *Depuis la guerre, il n'a pas été fait dans ce pays un seul film qui reflète les changements survenus au cours de l'après-guerre. Il suffirait de changer la toilette des actrices d'un film anglais pour qu'on se croie en 1920.* »

Cependant M. Karel Reiz gardait quelque optimisme à cause de l'activité déployée par les cinéastes associés sous le signe du « Cinéma Libre » et il indiquait les espoirs qu'il plaçait dans deux films en cours de tournage au moment où il écrivait : *Room at the top* et *Look back in anger.*

★

WOLFANG STAUDTE

Wolfgang Staudte compte parmi les réalisateurs les plus représentatifs du cinéma allemand d'après-guerre. Dans les Assassins sont parmi nous, *il a exposé avec puissance l'un des*

nombreux problèmes auxquels l'Allemagne d'après le nazisme a à faire face. Il a en outre réalisé l'Inconnue des cinq cités, Pour le roi de Prusse, *et une adaptation de* Rose Bernd, *l'œuvre célèbre de Gehrhardt Hauptmann qui porte à l'écran le titre de* Rose.

« Je participe de toute mon âme, écrit Wolfgang Staudte, à l'actualité, à la vie, à la vie politique. J'ai constamment le besoin, l'exigence de m'exprimer. » Mais quel problème, s'écrie-t-il, « quel problème que vouloir changer l'ordre des choses avec l'argent des autres, avec l'argent appartenant à une catégorie d'hommes naturellement portés à estimer que tout est bien dans le meilleur des mondes ! »

« *Il est certes tout naturel qu'un artiste, un créateur soit d'une autre espèce que par exemple les hommes dont le geste le plus familier est de sortir des feuilles de papier couvertes de chiffres de leur serviette et chez qui tout sens de l'idéalisme a fait place au culte de la réalité, je veux parler des hommes d'argent, des banquiers, des financiers. Ils appartiennent à un autre univers. Ils ont par exemple calculé qu'un film de guerre emballé dans la transparente cellophane du pacifisme est très propre actuellement à remplir les caisses des salles de cinéma. Quiconque se présente à eux avec un projet de ce genre est donc assuré d'un accueil chaleureux: Toute objection contre les productions de cette veine est taxée d'irréalisme. Ils appartiennent à un autre univers. Mais qui remplit les caisses des salles de cinéma? Le public! Faudra-t-il là encore se résigner? En ce qui concerne l'Allemagne et les Allemands, je pense hélas qu'il le faut. Quant aux autres pays, je serais bien étonnés s'il en allait autrement qu'en Allemagne.*

« *Il faut renoncer à l'espoir de voir un jour faiblir le goût du public, de la presse, de la littérature et du cinéma pour les entreprises de réhabilitation en faveur des héros des années les plus noires de l'histoire allemande. Nous avons vu des pièces de théâtre, des films, des récits soi-disant historiques et des reconstitutions où on nous montrait que tout n'était pas simple non plus pour les nazis, qu'ils avaient eux aussi leurs problèmes, leurs grands conflits intérieurs. Et pour réaliser ces projets l'argent ne manque jamais, car ce sont des projets qui rapportent! Toutes les portes sont ouvertes à la prolifération du film de guerre le plus brutal, le moins artistique, le plus cyniquement consacré à l'apologie des horreurs criminelles des maîtres de cette époque. Je ne citerai aucun titre de films allemands et étrangers rentrant dans cette catégorie. Ceux qui s'y intéressent pour des raisons positives ou négatives les connaissent bien. Faut-il admettre que les promoteurs ou les financiers de ces productions sont des foudres de guerre avides*

d'héroïsme? Bien sûr que non! Au premier signe d'orage on les a déjà vu se mettre corps et biens à l'abri de toute aventure incertaine! »

L'attrait morose des films de guerre tient peut-être, pense Staudte, à une certaine conception de la mort qu'ils finissent par imposer au spectateur et qui le satisfait d'une certaine façon.

« *Oui, le film de guerre est sans doute une séduisante simplification du problème de la mort, de même que le film folklorique est une séduisante simplification du problème du progrès et du terroir, et le film sentimental une simplification du problème de l'amour.* »

Entre ceux qui financent le film et ceux qui viennent le voir, il y a une troisième force — auteurs, metteurs en scène, techniciens, comédiens — qui serait en mesure de s'unir pour la bonne cause et d'imposer un sens nouveau à la production cinématographique.

« *L'élément essentiel de cette troisième force est constitué par les comédiens et par les principaux d'entre eux, c'est-à-dire les vedettes. Car eux seuls constituent pour les banques et les bailleurs de fonds une valeur irremplaçable. Les vedettes devraient refuser systématiquement les rôles faciles, superficiels, dégradants, ne pas engager leur nom et leur talent dans des spéculations douteuses où ils n'ont rien à gagner. Certes cette attitude demanderait quelque caractère et impliquerait certains risques économiques, mais après tout l'admiration des foules et le rôle très privilégié qu'ils jouent dans la société entraînent des responsabilités et imposent certains devoirs. Hélas, on dirait qu'à certaines exceptions près les vedettes se jugent elles-mêmes comme de simples actions cotées à la bourse du succès dont elles utilisent le cours aussi longtemps qu'il se maintient!*

Mais pourtant dans le monde où des films sont produits, il existe une petite avant-garde d'auteurs et de metteurs en scène qui ont toute mon admiration et à laquelle j'aspire à appartenir un jour. Je ne parle pas des grands artistes de ma profession. Car la valeur artistique d'un film n'est pas à mes yeux sa qualité essentielle. Il y a des films hautement artistiques dont les effets sont redoutables. Je parle des gens de cinéma qui ont lucidement et courageusement assumé l'entière responsabilité qu'implique la profession à côté de tous les avantages qu'elle apporte. Je parle de ceux qui savent dirent non *quand ils pensent non et qui ne se lassent pas de vouloir le bien dans tout ce qu'ils font, et qui s'efforcent de le faire passer en contrebande dans leurs films, à la barbe des douaniers de la spéculation sans scrupule...* »

★

ANDRZEJ WAJDA

Né en 1926 à Suwalki, Wajda se destina d'abord à la peinture, qu'il étudia à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie. Mais il interrompit ses études au bout de quelques années et s'inscrivit à l'École supérieure cinématographique de Lodz, d'où il sortit en 1953 avec le diplôme de metteur en scène. Il a tourné depuis lors trois films importants : en 1954, Une génération ; *en 1957,* Kanal ; *enfin en 1958,* le Diamant et la Cendre. Kanal *a obtenu en 1957, au Festival de Cannes, le Prix spécial du jury et a été présenté à Paris où il a produit une forte impression sous le titre* Ils aimaient la vie.

Après avoir rappelé les conflits — conflits sans issue — qu'il a portés à l'écran dans ses films précédents, *Kanal* et *le Diamant et la cendre,* M. Andrzej Wajda écrit :

« *Un autre problème auquel je ne cesse de penser, c'est celui de savoir quel genre de films nous devons réaliser en Pologne, quels genre de films dois-je réaliser, moi, personnellement?*

« *Eh bien, je pense que je dois réaliser des films que je ne saurais voir nulle part ailleurs, des films comme ne pourraient en réaliser ni les Américains, ni les Français, ni les Japonais, ni les Italiens. Je pense qu'il peut être précieux et important et urgent pas seulement pour les spectateurs étrangers, mais au premier chef pour notre public polonais — de mettre en scène des sujets, des situations, des héros que les industries cinématographiques des autres pays sont incapables de mettre en scène, pour la bonne raison qu'ils les ignorent entièrement. Je pense que* Kanal *en est un exemple probant, que la situation dramatique centrale du film* le Diamant et la cendre *relève aussi de la même préoccupation. Et mon prochain film, que je pense réaliser d'après une nouvelle de Wojciech Zakrowski intitulée* Ailée, *sera sans doute aussi du même genre.*

« *C'est l'histoire du dernier détachement de cavalerie dans une guerre qui a déjà changé de caractère, qui est devenue une guerre mécanisée. Je veux montrer le désespoir d'hommes qui non seulement sont en train de perdre une guerre, mais en même temps se séparent douloureusement en quelque sorte d'une belle et noble tradition guerrière dont ils sentent l'inutilité tragique. Je veux montrer l'extermination d'un détachement de cavalerie qui, le sabre à la main se heurte contre une force mécanisée, blindée, inaccessible, de l'ennemi : contre les chars et les tanks et sait pertinemment que l'issue de sa lutte est certaine.*

« *Voilà des sujets que je ne peux voir sur les autres écrans du monde. Personne ne pourra jamais me montrer un détachement de cavalerie chargeant les tanks, car nulle part ailleurs la*

cavalerie n'a jamais chargé les tanks. Personne n'a montré l'horreur d'une mort dans les égouts, car nulle part ailleurs aucune guerre n'a jamais acculé les hommes à une lutte tellement désespérée et sans issue. Il me semble qu'il est de mon devoir, du devoir du metteur en scène polonais, de porter ces faits à l'écran. »

Après avoir dit son admiration pour Bunuel et pour le cinéma réaliste américain, M. Wajda conclut :

« *Je voudrais — c'est vers quoi du moins je m'efforce — allier à cette poétique de la narration nue, des faits bruts, une plus grande importance concédée à l'image elle-même, telle que la comprenaient les maîtres du muet.*

« *Réussirais-je un jour à allier ces deux conceptions — qui me paraissent à moi et peuvent paraître à d'autres — contradictoires? Ou bien est-ce l'une ou l'autre d'entre elles qui l'emportera en définitive? Je ne saurais pas encore le dire.* »

★

RUNE WALDEKRANZ

Originaire de la province de Stockholm où il naquit le 14 septembre 1911, M. Waldekranz a fait ses études à l'Université d'Upsala. Critique littéraire et critique cinématographique du grand journal suédois Svenska Dagbladet, *il est devenu en 1942 directeur de production à la Sandrewfilm. Il est aujourd'hui président de la plus grande compagnie de production cinématographique suédoise, la* Svenska Filmsamfundet.

« *Les créations de Alf Sjöberg, de Ingmar Bergman et de Arne Sucksdorff donnent une excellente idée de la qualité artistique des meilleurs films suédois. Malheureusement, dans le passé, les distributeurs étrangers furent trop enclins à choisir, parmi les films suédois, ceux qui pouvaient attirer le public par leur côté plus ou moins scandaleux. Leur choix se porta toujours sur ceux qui, à leurs yeux, illustraient de façon piquante l'émancipation des Suédois et des Suédoises dans leur vie amoureuse. Dans ces conditions, comment le public étranger saurait-il que les thèmes érotiques ne constituent qu'une proportion infime des sujets traités par la production cinématographique suédoise? On aurait tort d'imaginer que ces films « audacieux » sont ceux qui ont en Suède le plus de succès et font les meilleures recettes. Le public qui fréquente nos cinémas leur préfère, et de beaucoup, les comédies légères (mais toujours assorties d'une morale austère) où triomphe la plus populaire de nos actrices de cinéma : Sickan Carlsson. Les films qui représentent la vie paysanne, aimable et naïve, exercent également un grand attrait sur les*

foules; quant à la jeune génération, elle est particulièrement attirée par les comédies irrévérencieuses et burlesques du genre de celles de Hasse Ekman et de Povel Ramel — ce dernier étant actuellement notre plus fameux auteur de chansons satiriques.

« Le style cinématographique de la Suède a été créé entre 1916 et 1920 par Victor Sjöström, avec ses trois films : Terje Vigen *d'après Ibsen,* les Proscrits *et* la Charrette fantôme, *qui sont tous trois devenus des classiques. C'est Sjöström qui, le premier, a porté les sujets littéraires à l'écran, en les composant et les présentant selon les moyens propres au cinéma, à l'exclusion des moyens du théâtre. La nature y fait non seulement partie intégrante de l'action, mais elle devient sa forme d'expression dramatique. Par-dessus tout, Victor Sjöström et Mauritz Stiller ont été inspirés par ce conteur suédois prestigieux entre tous que fut Selma Lagerlöf. Les films tirés de ses ouvrages —* la Charrette fantôme, le Trésor d'Arne, *et la saga de* Gösta Berlings *— ont sans doute pour la première fois présenté à l'écran des êtres humains authentiques et vivants. A une époque où le colportage existait encore, le film a beaucoup contribué dans le pays au développement du sens artistique. En l'espace de quelques années, les films suédois ont conquis une renommée internationale, grâce à leur réalisme psychologique, leur beauté poétique, et leur absence de conformisme. La tradition léguée par Sjöström et Stiller reste un puissant motif d'inspiration pour la jeune génération de cinéastes dont Ingmar Bergman, Alf Sjöberg et Arne Sucksdorff sont aujourd'hui les chefs de file. Dans l'un de ses derniers films,* les Fraises sauvages, *Ingmar Bergman s'est efforcé de montrer le lien qui existe entre la cinématographie des débuts et celle d'aujourd'hui, en centrant le sujet autour de l'imposante personnalité de Victor Sjöström. Quant au premier grand film de Alf Sjöberg,* Himlaspelet *(le Chemin du ciel) (qui date de 1942) il l'a situé dans l'antique décor paysan de la province de Dalarna, qui évoque l'inspiration lyrico-épique des films de Sjöström.*

« Si l'on se réfère aux statistiques, la Suède serait l'un des pays du monde les plus fervents de cinéma. Lorsqu'on compare le nombre de salles de cinéma que possède la Suède avec celui qui existe dans d'autres pays, pourtant grands producteurs de films, on est surpris du résultat. On compte en Suède 2 500 salles de cinéma, environ, alors qu'en France, où la population est six fois plus nombreuse, on n'en compte que 4 200. On ne saurait oublier cependant que la majorité des salles de cinéma suédoises ne sont ouvertes que pendant un temps assez limité. Ainsi, par exemple, 1 400 d'entre elles ne donnent que trois séances par semaine.

« Sur le nombre, 570 salles sont vastes, modernes et confor-

tables, et dans l'ensemble, elles comprennent 550 000 sièges. Un million de Suédois vont au cinéma chaque semaine.

« Ce n'est d'ailleurs que grâce à son vaste réseau de salles, qu'un pays comme la Suède, dont la langue est relativement peu répandue, peut se permettre de produire annuellement trente grands films. Il faut également remarquer que l'expansion considérable des salles provient en grande partie de la qualité de la production, déjà fort élevée lors des débuts de la cinématographie. Et c'est ce double phénomène qui a assuré la continuité de la production, en dépit des vicissitudes et des crises qui se sont produites partout, mais qu'un petit pays ressent beaucoup plus âprement que les autres. Et l'on sait qu'en l'absence d'une production continue, il serait impossible de maintenir une qualité élevée.

« Comme partout ailleurs, l'objectif principal de la production suédoise est d'ordre commercial : elle cherche à distraire et à attirer le public; mais en même temps, elle poursuit aussi un but artistique. Un film suédois de qualité exprime toujours l'individualisme particulier au tempérament scandinave — un individualisme qui trouve sa signification la plus profonde lorsqu'il traduit ce que nous possédons tous en commun : le patrimoine de la culture du monde occidentale. »

★

CARL ZUCKMAYER

Né le 27 décembre 1896 à Nackenheim (Allemagne), Carl Zuckmayer fit jouer en 1920 sa première pièce la Croisée des chemins, *qui fut suivie en 1925 par* le Réveil de Pancrace. *Entre temps il avait travaillé en diverses villes comme assistant-metteur en scène et notamment à Berlin avec Brecht. Sa troisième pièce,* le Joyeux vignoble, *lui valut le Prix Kleist et fut jouée sur presque toutes les scènes allemandes. Plusieurs autres suivirent et Zuckmayer écrivit alors le scénario du film célèbre* l'Ange bleu. *Nouveau succès important en 1930 avec* le Capitaine von Kopenick. *En 1938, il gagna les États-Unis et en 1945 termina son œuvre maîtresse,* le Général du diable *qui fut créée à Zürich en décembre 1946 et connut ensuite un énorme succès en Allemagne. Elle a été portée à l'écran en 1954. Zuckmayer, qui a reçu le Prix Gœthe en 1952, est aussi l'auteur de* Barbara Blomberg, le Chant dans la fournaise *et* la Lumière froide.

« Ce n'est pas à la table de travail du scénariste, c'est sur le dos d'un cheval que j'eus pour la première fois un rôle actif dans la naissance d'un film. C'était au cours des années 1921-22; je sillonnais Berlin pour essayer de gagner quelque argent et

je jouais dans quelques théâtres les assistants-metteurs en scène bénévoles. On tournait précisément la grande série de films sur Frédéric II et j'appris que l'on cherchait des cavaliers confirmés pour la figuration des scènes de bataille... Certes mon expérience équestre ne dépassait pas quelques exercices accomplis au régiment, mais je ne m'en inscrivis pas moins et j'enregistrai mon premier succès cinématographique en gagnant la bataille de Leuthen. Comme en outre il s'avéra que nos culottes d'uniforme constituaient un grossier anachronisme, nous eûmes droit à un second jour de tournage. Quant à mon cachet, il demeura en grande partie à la cantine de la U.F.A., victime des cognacs et des parties de poker qui ponctuaient les séances de tournage.

« *L'adaptation à l'écran d'œuvres littéraires ayant déjà leur forme propre, qu'il s'agisse de drames, de nouvelles ou de romans, ne m'a jamais vraiment satisfait. C'est surtout après l'apparition du cinéma parlant, que la U.F.A. m'avait envoyé étudier à Paris et à Londres qu'il me sembla nécessaire de concevoir une action spécialement pour l'écran, je veux dire conçue et imaginée entièrement en fonction du mode d'expression cinématographique. Mais cela suppose que l'auteur assume toute la réalisation du film, ou pour le moins sa mise en scène, comme c'est souvent le cas en France avec le plus grand succès. Je n'avais malheureusement jamais eu le temps de me consacrer ainsi totalement à un film, car j'avais toujours en chantier des œuvres de théâtre ou des projets littéraires. Le premier grand sujet que me confia le cinéma parlant était l'adaptation à l'écran d'un roman que j'aimais infiniment,* le Professeur Unrat, *de Heinrich Mann. En étroite collaboration avec le génial metteur en scène Josef Sternberg que Carl Vollmöller avait amené d'Hollywood à Berlin et en contact permanent avec les principaux interprètes, Emil Jannings et Marlène Dietrich, alors à peine connue, je mis au point le scénario de* l'Ange bleu. *Après plus de trente années, ce film mérite encore d'être vu dans sa version d'origine et il passe à juste titre pour un classique exemplaire; c'est qu'en effet il obéit encore à l'esthétique du film muet : c'est un récit en images dans lequel tous les effets demeurent essentiellement visuels, le dialogue, réduit à l'extrême, n'ayant pour rôle qu'une certaine accentuation des moments les plus dramatiques* ».

Zuckmayer écrivit en 1936 à l'intention de Charles Laughton le scénario et les dialogues d'un *Rembrandt* qu'il put tourner pendant la guerre grâce à Alexander Korda. Puis il fut engagé à Hollywood. Mais il ne s'y plut guère.

« *Lorsqu'on avait terminé un manuscrit, il fallait toujours s'attendre à ce qu'il soit confié à un autre rédacteur pour qu'il*

le récrive entièrement, étant admis que ce qui a été écrit deux fois doit l'être mieux que ce qui n'a été écrit qu'une seule fois. Inversement j'acceptais difficilement de récrire ce qui avait été écrit par d'autres. Ma collaboration prit fin d'ailleurs brutalement le jour où l'on me confia le scénario d'un film sur Beethoven : on y voyait le compositeur s'effondrer dans un panier d'œufs frais en poursuivant sa bien-aimée à travers un marché viennois. Bien entendu je me refusai à lire plus avant ce chef-d'œuvre et à plus forte raison à y collaborer en quoi que ce fût. Bref je fus mis à la porte. Hâtons-nous d'ajouter que Hollywood connaît d'autres méthodes de travail puisqu'il en sort parfois d'admirables films; il suffit de savoir s'imposer, ce qui suppose, il est vrai, une patience et un renom en Amérique qui me faisaient défaut. Cette période d'émigration, je l'employai donc à fendre du bois, à élever des poules, à traire les chèvres et entre temps à écrire mon Général du Diable, *lequel fut également porté à l'écran après la guerre. C'était le premier de quatre films que Helmut Käuter mit en scène au cours de ces dernières années d'après des pièces ou des projets écrits par moi. Cette collaboration s'est révélée extrêmement fructueuse, surtout avec mon* Hauptmann von Kopenick. *Mais je continue à nourrir mon vieux rêve : écrire directement pour le cinéma dont le rôle me paraît aujourd'hui plus important que jamais, et m'attacher à la réalisation du film jusque dans ses moindres détails. Ce ne sont ni les idées, ni les occasions qui manquent; ce qui manque, c'est hélas le temps qu'il faut pour réaliser un projet qui en demande plus qu'aucun autre ».*

Afin de donner à nos lecteurs l'idée la plus complète possible de l'enquête menée par l'Université radiophonique internationale, nous avons résumé un certain nombre de textes que nous n'avons pu citer.

ANDRÉ CAUVIN

M. André Cauvin, né à Bruxelles en 1907, est depuis 1945 avocat honoraire près la Cour d'appel de Bruxelles, devant laquelle il plaida longtemps. En tant que producteur et metteur en scène de cinéma, il a tourné sept films dont Équateur aux cent visages, *qui remporta le Grand Prix du documentaire au Festival de Venise 1949;* Bongolo, *primé à Cannes en 1952;* Bwana Kitoko, *long métrage pour lequel il fut le cinéaste officiel du voyage royal. Il a d'autre part donné à la télévision américaine* Mongaga, *et il a enfin produit, sous le titre* Chanson du voyageur solitaire, *un ensemble de quatre films destinés à l'enseignement technique des indigènes du Congo.*

Dans la chronique qu'il a donnée à l'Université Radiophonique Internationale, M. André Cauvin considérait le cinéma belge sous son aspect économique. La Belgique est un pays de grande distribution et de très faible production. Le public est au courant de la production mondiale, les salles de spectacles sont bien équipées. Les spectateurs dépensent un milliard et demi de francs belges dans les quelque 1 600 salles de cinéma. D'autre part, la Belgique est largement ouverte aux films étrangers et n'a jamais songé à protéger sa production nationale contre la concurrence extérieure. Aussi fait-elle l'objet d'une compétition très vive de la part des producteurs étrangers, dont les plus puissants ont installé sur place leurs propres firmes de distribution. « Une monnaie forte, le droit de réexporter dans leur majeure partie les bénéfices de la distribution, et un public qui fréquente régulièrement les cinémas, voilà sans aucun doute une série d'atouts majeurs, dont les Américains, les Anglais, les Français et les Allemands font usage avec efficience. »

Cependant, Bruxelles ne peut pas être comparé à Paris, à Londres ou à Rome, où sont groupés des spécialistes de tout ordre et où un producteur trouve les facilités techniques dont il a besoin.

L'importance des capitaux engagés, ainsi que les conditions mises à l'octroi d'une aide financière gouvernementale, font que les producteurs belges ne vont pas faire de films à l'étranger. Il leur manque donc l'expérience nécessaire à la réalisation de films de long métrage. Peut-être d'ailleurs des

accords de coproduction permettront-ils de passer à une nouvelle formule.

La production belge s'est, en revanche, résolument engagée dans le film documentaire et le court sujet, et elle a conquis dans cette spécialité une place enviable dont témoignent plus de 40 Prix et distinctions, obtenus depuis 1945 dans diverses compétitions internationales.

Ce sont les pouvoirs publics, la télévision et l'industrie qui ont facilité le développement de cette branche du cinéma, grâce aux commandes qu'ils ont passées aux réalisateurs. Le gouvernement a d'ailleurs décidé de donner son appui à la production, et ce que l'on appelle la détaxation est en réalité une prime à la production. Cette prime est en principe de 80 % du montant de la taxe sur les spectacles pour les films dont la longueur dépasse 1 800 mètres, et de 25 % de cette taxe pour les films de court métrage. Pour les films commandés par les pouvoirs publics, la prime n'est que de 5 %, ce qui constitue un handicap à leur diffusion dans les circuits commerciaux. En outre, la prime étant fonction de la taxe perçue, est liée au montant total des recettes des salles, ce qui évidemment présente des inconvénients sur le plan de la qualité. Des dispositions ont d'ailleurs été prises récemment pour y parer.

Enfin, le marché du long métrage étant aux mains des firmes étrangères, celles-ci ont intérêt à fournir aux exploitants un programme complet, c'est-à-dire leurs propres courts sujets. Dès lors la prime de détaxation offerte aux Belges est fréquemment partagée avec d'autres distributeurs, et la solution rationnelle du problème de l'aide au cinéma belge n'est guère simple.



ADRIAN VAN DOMBURG

Collaborateur de la radio et de la télévision catholiques hollandaises, M. Van Domburg, qui est né à Oud-Castel en 1895, a donné de nombreux articles de critique à des journaux et à des revues. Il a de plus publié plusieurs ouvrages consacrés à l'art cinématographique, notamment le Mensonge au cinéma, Ombres vivantes, Secrets du film.

Depuis 1934, dit M. Van Domburg, on a fait aux Pays-Bas des efforts pour réaliser des films dramatiques. Les comédies et farces faisaient appel au goût le plus affreusement médiocre et le succès de ces films, insuffisant sur le plan commercial, était nul sur le plan artistique. Un film véritable-

ment hollandais a été celui de Max de Haas, *la Ballade du haut-de-forme*, un film typique du climat d'Amsterdam et qui a mérité l'admiration de Robert Flaherty. L'invasion des nazis en 1940 a coupé court à toute activité.

Après la guerre on a négligé l'occasion de manifester le sentiment national dans le film dramatique. Seul Max de Haas a fait un effort respectable avec *L.O.L.K.P.*, un film sur la résistance contre les Allemands.

Depuis cette époque, constate M. von Domburg, il n'y a pas eu de progrès, pas eu d'évolution. On a réalisé des films uniquement commerciaux.

Heureusement, le documentaire, grâce surtout à Herman Van der Horst et Bert Haanstra, a permis aux Pays-Bas de prendre place honorablement dans les compétitions internationales, où leurs films de court métrage ont remporté les plus beaux prix. En particulier Van der Horst a tourné deux documentaires sur la mer et la pêche, et de plus, un chef-d'œuvre sur le pays hollandais, *Louons la mer*, un film d'un souffle admirablement pathétique, plein de la mer, du vent, des prairies, des canaux, des moulins. De son côté Bert Haanstra a affirmé sa maîtrise avec *Mirage de Hollande, Panta Rhei, le Combat sans fin* et *le Verre*, consacré à l'industrie verrière de Leerdam et qui est un petit chef-d'œuvre.

Il faut ajouter à leurs noms celui de Théo Van Haren Noman, qui a réalisé un film sur les belles statues de la résistance qui sont répandues partout dans le pays. Il l'a intitulé *Une armée en pierre sculptée*. Enfin le premier film de long métrage de Bert Haanstra, *Fanfare*, a été accueilli avec un tel succès qu'on peut y voir le début d'une nouvelle époque de la cinématographie néerlandaise.



TADASHI IIJIMA

M. Tadashi Iijima est le plus important critique et historien du cinéma de son pays. Il a fait ses études à Tokyo, où il est né en 1902, et il est diplômé de l'Université de cette ville. En 1929, il a suivi à Paris les cours de la Faculté des lettres. Depuis 1946 il est chargé de cours à l'Université de Waseda et il a déployé parallèlement une activité considérable comme critique cinématographique. On lui doit en outre de nombreux ouvrages sur l'histoire du cinéma japonais, français, italien, un Traité d'initiation au cinéma, *en six volumes, et enfin* Film du monde, *une histoire générale du cinéma en cinq volumes.*

L'histoire du cinéma japonais se divise en quatre périodes. La première s'étend de 1896 à 1918. Le cinéma japonais

n'était alors qu'une imitation du théâtre, en particulier de Kabuki. Une de ses caractéristiques était la présence des techniciens spéciaux, les commentateurs qui, debout à côté de l'écran, expliquaient les sujets de films et reproduisaient les dialogues. De sorte qu'on a pu dire qu'au temps du cinéma muet, le Japon possédait des films parlants.

La deuxième période va de 1918 à 1931. On y voit paraître l'Association Artistique du Cinéma qui s'efforce de libérer l'écran du joug de Kabuki. C'est à cette époque que furent confiés à des actrices les rôles de femmes jusque-là joués par des hommes. On s'efforça en outre, sans y parvenir complètement, de substituer aux commentateurs des sous-titres. De cette époque date le film expressionniste *Jugiro*, qui a été présenté en France et qui est dû à Kinugasa.

La troisième période couvre les années de 1931 à 1945, c'est-à-dire de l'apparition du cinéma parlant à la fin de la deuxième guerre mondiale. C'est en 1936 que Kenju Mizoguchi a créé ce chef-d'œuvre du réalisme japonais, *les Sœurs de Gion*.

A partir de 1938 les cinéastes s'efforcent de créer des films d'après les œuvres d'écrivains célèbres. Mais ce mouvement dure peu et dès 1941 le cinéma japonais doit se mettre entièrement au service de l'État.

Nous arrivons alors à la dernière période, de 1945 à nos jours, où le cinéma japonais se démocratise. Période de désordre d'ailleurs pendant quatre ou cinq années qui suivirent la fin de la guerre, et ce n'est que vers 1949, la censure de l'armée d'occupation ayant été remplacée par l'Association japonaise des producteurs, que le cinéma nippon reprend son équilibre. En 1951, *Rashomon* obtient à Venise le Grand Prix. Remarquons que les films en couleurs ont paru au Japon en 1950 et que le Cinémascope y a été introduit en 1957.

Rashomon a retenu l'attention par l'expression stylisée de la violence, par la beauté des costumes et des décors. L'influence de Kabuki y était sensible. Mais les réalisateurs japonais, formés par les principes du théâtre moderne occidental, se sont efforcés de délivrer le cinéma de cette influence de Kabuki. Ils ont suivi deux voies : celle des films historiques où Jidaigeki, et celle des films modernes, Gendaijeki.

Les grands réalisateurs actuels du cinéma japonais sont tout à fait indépendants de Kabuki. Tout en conservant la culture qu'ils doivent au théâtre, à la littérature et à la peinture de leur pays, ils sont les admirateurs de Griffith, de Gance, d'Eisenstein ou des producteurs d'avant-garde français.

M. Iijima observe qu'on trouve parfois en Occident les films japonais trop longs. Il attribue le fait à un certain manque de stabilité dans la construction de ces films et aussi à l'importance que les Japonais attachent à la description de la nature et à l'analyse des détails de la vie quotidienne. Ces défauts peuvent avoir parfois d'ailleurs leur contre partie sur le plan artistique.

Une autre accusation portée contre les films japonais, c'est qu'on y pleure trop. C'est bien vrai, admet M. Iijima. C'est une trace du féodalisme qui a subsisté jusqu'à ces derniers temps. Et puis les Japonais sont plutôt sentimentaux que raisonnables. Cependant leurs films ne sont pas toujours larmoyants et l'on peut donner comme exemples *Tambour rompu* de Kinoshita, tragi-comédie sur la situation d'une famille après la guerre, ou bien *Ombres en plein jour* de Tadashi Iami, qui rappelle les œuvres d'André Cayatte.

Enfin il convient de signaler que le Japon a réalisé ces derniers temps un assez grand nombre d'excellents documentaires de long métrage. Ils concernent les expéditions à l'Himalaya, en Mésopotamie, au Pôle Sud. Ils sont moins romancés que *le Toit du Japon* qui fut primé à Cannes, et leur authenticité a été vivement appréciée.

★

MATTI KASSILA

Le nom de Matti Kassila a été révélé au Festival de Cannes 1957 où l'un de ses films représentait la Finlande. Présenté en France sous le titre le Temps des moissons, *ce film est l'adaptation d'un livre du célèbre écrivain Sillampaa. Ses études achevées à l'Université d'Helsinki, Matti Kassila, qui est né en 1924, fut acteur. Il travailla de 1945 à 1949 comme scénariste, adaptateur, assistant-metteur en scène. La plupart des grands films auxquels il a collaboré étaient tirés de scénarios qu'il avait écrits lui-même. Il a obtenu cinq fois l'Oscar finlandais appelé Jussi. Son film,* la Semaine bleue, *d'après un roman de Jarl Hemmer, a été projeté en Amérique et au Japon. Il dirige depuis 1957 le Kansanteatteri à Helsinki.*

Ne produisant que pour le marché national, le cinéma finlandais doit donc trouver son public dans un peuple de 4 millions de personnes. Chaque film exige un public de 300 000 personnes pour permettre la récupération des capitaux investis. Les films reviennent en moyenne à 15 millions de marks finlandais, ce qui correspond à 20 millions environ de francs français. Il est donc nécessaire de produire aussi bon marché que possible. Du point de vue de la quantité,

la moyenne des films artistiques produits chaque année est, depuis la guerre, au-dessus de vingt, atteignant même certaines années jusqu'à trente. Cependant, du point de vue de la qualité, le niveau est relativement peu élevé.

Un des premiers obstacles auxquels se heurte le film finlandais est un obstacle linguistique. On sait en effet que le Finnois n'a de parenté qu'en Esthonie et aussi en Hongrie, les liens étant d'ailleurs très éloignés dans ce dernier cas. La position du pays, qui ne reçoit que lentement les impulsions extérieures, le caractère finlandais qui ne se modifie qu'avec peu de rapidité, sont aussi des facteurs qui entrent en jeu.

Les classes instruites marquent de l'éloignement pour le cinéma national qui trouve surtout appui dans ce qu'on appelle le grand public, c'est-à-dire le peuple, dont la manière de vivre est depuis des temps immémoriaux celle des paysans.

Trois grandes compagnies de cinéma exercent leur activité en Finlande. Chacune d'elles possède ses studios et son personnel. Mais les conditions économiques sont rigoureuses et l'appareillage de production laisse à désirer. Aussi la qualité n'a-t-elle cessé de baisser. L'État n'a pas pris au sérieux les tentatives faites pour obtenir son appui. L'abondance des films étrangers, l'augmentation des connaissances relatives au cinéma parmi les spectateurs moyens, ont aussi desservi le film national et le public a fortement diminué.

La vie culturelle en Finlande après la guerre, remarque M. Kassila, a manqué de direction nette et définie, surtout en ce qui concerne la littérature. Les traditions artistiques font défaut dans le pays et dans le caractère du peuple. Le cinéma finlandais souffre de cette situation tout autant que la littérature.

Néanmoins, une évolution se dessine et sa lenteur ne doit pas alarmer, car c'est là un trait caractéristique du pays, où rien ne se fait à la hâte. Déjà un roman comme celui de Waino Linna, *Soldats inconnus*, apporte quelque chose de neuf. On peut espérer que les metteurs en scène du cinéma, finlandais, dont beaucoup ont d'abord travaillé pour le théâtre parviendront peu à peu à exprimer dans une vue synthétique, ce qu'il y a de meilleur et de plus typique dans le caractère des hommes de leur pays : un humour calme, une méditation profonde, un sens aigu des correspondances avec la nature et une activité qui se manifeste par des projets à long terme, par la patience.

Il est juste de remarquer que parmi les travailleurs du cinéma finlandais, aucun n'a reçu une instruction véritable. Tous ont du se débrouiller eux-mêmes pour atteindre une

connaissance plus ou moins parfaite du film et de ses moyens. Il serait à souhaiter qu'il leur fût possible d'avoir des contacts avec leurs collègues étrangers, de voir ce qui se fait ailleurs, et de savoir ce qu'on pense des problèmes du cinéma.

★

FRANCE BRENK

Né à Liubliana, en Yougoslavie, en 1912, M. Brenk est professeur, écrivain et journaliste. Interné dans un camp de concentration en 1942 et 1943, il a participé de 1943 à 1945 à la libération de la Yougoslavie. Il est chargé de cours de l'histoire du cinéma à l'Académie d'art dramatique de Liubliana. Il a écrit de nombreux essais sur le cinéma yougoslave, sur l'influence du film sur la jeunesse et aussi sur Eisenstein, Chaplin, etc.

Le cinéma yougoslave qui n'a pris qu'après 1945 la place qu'il devait occuper parmi les moyens d'expression artistique, doit être, selon M. Brenk, significatif et actuel par ses sujets et les problèmes qu'il traite, et national par sa forme d'expression spécifique, c'est-à-dire profondément enraciné dans la tradition nationale, extrêmement variée, des peuples yougoslaves.

Ces nécessités ont été bien comprises par les metteurs en scène yougoslaves, au premier rang desquels on peut signaler Fedor Hanzekovic, Branko Bauer, et Wladimir Pogacic. Leurs œuvres ont été pour la plupart présentées à l'étranger et certaines y ont mérité des prix, sans préjudice des récompenses obtenues au Festival du film yougoslave, qui a lieu tous les ans à Pula.

Chacune des six républiques populaires qui composent la Yougoslavie possède au moins une entreprise de production cinématographique qui réalise des films des genres les plus divers. Ces entreprises produisent aussi de longs métrages artistiques, d'après des scénarios d'écrivains yougoslaves. Les grands rôles sont interprétés par les principaux acteurs des théâtres nationaux. Entre 1946 et 1957, on a tourné ainsi 75 longs métrages, dont 29 évoquent l'histoire récente de la Yougoslavie, l'époque de la lutte pour la libération, et environ 700 courts métrages. En outre, une entreprise spéciale produit chaque semaine une bande d'actualités consacrée à la présentation des grands événements de la vie internationale. Une autre société s'est spécialisée dans les courts métrages éducatifs, tandis que les studios du Zagreb Film réalisent des dessins animés fort originaux.

Le film yougoslave, limité en ce qui concerne la quantité,

n'aspire pas à concurrencer les grandes entreprises cinématographiques qui dominent le marché mondial. Il cherche avant tout à être une manifestation culturelle et esthétique et aussi un instrument éducatif. Son ambition est de s'élever au niveau artistique supérieur et de servir à une meilleure connaissance réciproque des peuples.

★

ROBERT FLOREY

Français d'origine, Américain d'adoption, Robert Florey travaille à Hollywood depuis près de quarante ans. Il débuta quelques années après la première guerre mondiale comme aide-régisseur aux studios de la Victorine à Nice.

Il a réalisé à Hollywood un très grand nombre de productions (plus de cent) et fut appelé par Charles Chaplin pour collaborer à la mise en scène de Monsieur Verdoux. *Depuis quelques années, il fait des films pour la télévision.*

Hollywood et la télévision, tel est le sujet de M. Robert Florey. C'est à partir de 1950 que la télévision a frappé durement l'industrie cinématographique américaine. Les dirigeants de celle-ci s'en inquiétèrent d'abord assez peu. Mais ils durent bientôt constater la baisse des recettes. Diverses innovations furent lancées pour l'enrayer. La vague de curiosité suscitée par les écrans larges s'apaisa et le public s'intéressa de plus en plus à la télévision, dont les producteurs qui voyaient sans cesse augmenter les commandes durent s'agrandir. Ils louèrent des plateaux dans les studios dits « majeurs » où jusqu'alors il n'avait été tourné que des films de cinéma. Dans cette période, de nombreuses affaires changèrent de main et la situation du marché cinématographique se transforma profondément.

De cette époque, il ne reste plus que trois représentants : Samuel Goldwyn qui a soixante-quatorze ans, Jack L. Warner qui en a soixante-huit et le patriarche Adolph Zukor, quatre-vingt-sept ans, fondateur de la Famous Players Film où il eut pour associé Jess Lasky et Cecil de Mille. Walt Disney continue à régner sur son domaine et ses programmes sont au nombre des meilleurs offerts par la télévision. Toutes les grandes maisons produisent maintenant des films pour la T.V. Les studios, sans la nouvelle industrie, se trouveraient la plupart du temps désertés. Des milliers d'artistes et de techniciens sont maintenant employés ainsi qu'une centaine de nouveaux réalisateurs. Contre un peu plus de cent films de cinéma annuels, dont plusieurs sont tournés à l'étranger,

Hollywood produit annuellement des milliers de films pour la télévision.

Cependant, la télévision, dont les vedettes ne connaîtront jamais la popularité des stars de l'écran car elles sont devenues trop familières, commencent à stagner dans la médiocrité. Si elle devenait payante, la télévision pourrait supprimer la publicité encombrante et le pouvoir exercé par les annonceurs sur la sélection des programmes. Il paraît certain que dans un plus ou moins proche avenir, quelques stations de télévision devront devenir payantes, sinon les gens retourneront au cinéma.

Pour lutter contre la télévision, les compagnies cinématographiques les plus puissantes ne tournent plus que de grands films dans lesquels sont investis d'énormes capitaux. Ils sont montrés, selon leur succès, pendant plusieurs semaines ou plusieurs mois dans les cinémas d'exclusivité et passent ensuite dans les « chaînes », c'est-à-dire dans dix ou vingt cinémas de grandes villes à la fois.

Il est impossible de prédire, la situation changeant constamment, quels événements surviendront durant les deux ou trois prochaines années. Cependant, il est vraisemblable que Hollywood ne produira plus jamais autant que jadis et que le nombre des cinémas n'augmentera pas. Le cinéma américain lutte aujourd'hui pour sa survie et se trouve en présence de difficultés, par exemple la découverte de nouvelles vedettes, que ne conjureront point des innovations comme l'Aroma Rama qui consiste, comme on sait, à projeter dans la salle des odeurs variées selon les vues qui passent à l'écran.

★

FELIX MARIASSY

Felix Mariassy, né en 1919 à Markusfalva (Hongrie), est professeur de mise en scène à l'École supérieure du théâtre et du cinéma. Il est aujourd'hui l'un des cinéastes hongrois les plus en vue. Son film, Un bock de bière *a remporté le Grand Prix au Festival de Karlovy-Vary, et en 1959, sa dernière œuvre* les Années blanches *a représenté la Hongrie à la Biennale de Venise. La plupart des scénarios qu'il a tournés portent la signature de sa femme, Judith Mariassy.*

Après avoir rapidement résumé l'histoire du cinéma hongrois qui a ses titres d'ancienneté puisque la première salle hongroise ouvrit ses portes à Budapest, au cours de l'été 1896, soit six mois après la projection du premier film sur un écran parisien, et puisque le premier film tourné en Hongrie, *la*

Danse, le fut en 1901, M. Mariassy examine la situation depuis la guerre.

La nationalisation du cinéma fut prononcée en 1948 et depuis cette date, on a tourné en moyenne 12 films par an en Hongrie. L'objectif fixé pour 1961 est de dix-huit films.

Une des premières créations de la production nationalisée a été *le Lopin de terre* de Fridyes Ban. Ce film a remporté un grand succès, aussi bien en Hongrie qu'à l'étranger. L'illustration lyrique et profondément réaliste de la vie paysanne, caractérise les tendances de la cinématographie hongroise d'aujourd'hui.

L'École supérieure théâtrale comprend une section cinématographique fondée par Bela Balazs, où les jeunes peuvent obtenir leur diplôme de metteur en scène, d'opérateur, etc., en quatre ans d'études qui leur sont assurées gratuitement, et pour lesquelles ils peuvent même recevoir des bourses.

Les artistes reçoivent du studio, même lorsqu'ils ne tournent pas, un salaire mensuel. Et de plus, pour chaque film achevé, des sommes importantes. Les scénarios sont discutés par une Commission composée d'artistes et de dirigeants de la production, qui proposent que le film soit ou non tourné.

Après avoir travaillé pendant une dizaine d'années comme assistant puis comme monteur, M. Mariassy a mis en scène, en 1949, son premier long métrage, *Madame Szabo.* Sa conviction et son désir sont que le film aide les hommes à vivre mieux, contribue à augmenter leur culture et à faire qu'ils se comprennent mieux les uns les autres dans le monde.

« Dans le chœur international du film, ajoute-t-il, le film hongrois doit s'exprimer en hongrois. L'histoire de notre production cinématographique, ainsi que ma propre activité, me convainquent que c'est alors qu'il est le mieux compris, même au-delà de nos frontières. Ce n'est pas par hasard qu'à l'étranger les films qui ont remporté le plus de succès sont les films que l'on peut appeler création nationale. »



LASZLO RANODY

Né à Zombor, en Yougoslavie, le 14 septembre 1919, Laszlo Ranody, après ses études de droit devint professeur d'esthétique à l'École des Hautes Études cinématographiques de Budapest et écrivit de nombreux articles. Il ne demeura pas théoricien et devint metteur en scène. Parmi ses principaux films, dont certains en collaboration avec Nadasdy et Szemes, citons : les Trois Vengeances de Ludas Matyi, l'Amour en carrosse, la Mer révoltée, l'Abîme, Danse macabre, *et enfin* Ceux pour qui

chante l'alouette. *De toutes ces œuvres, seule la première,* les Trois vengeances de Ludas Matyi, *a été projetée à Paris en 1951.*

M. Ranody conte d'abord que dès sa toute petite enfance il fut fasciné par le charme de l'image en mouvement. Quand il reçut en cadeau de Noël un appareil de projection à plaques, il fut transporté d'enthousiasme. Ce n'est que lorsqu'il fut à l'Université, déjà en train de rédiger sa thèse, qu'il apprit que la première lanterne magique avait été fabriquée en 1437 par un peintre italien, Leone Battista Alberti. Quant à l'image mobile, elle n'était apparue que le 28 décembre 1895 à Paris, jour de la première séance publique de cinéma, 14 boulevard des Capucines.

« Lorsque je me rappelle, dit-il, les films de mon enfance, le *Gengis Khan* de Poudovkine, *le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein, *Intolérance* de Griffith, je me sens attristé. » A son avis, en effet, si le film a beaucoup gagné avec la voix, il a perdu tout autant du point de vue artistique. C'est contre le film dialogué qu'il a des objections. Car tandis que le film muet avait fait naître un mode d'expression qui lui est propre, l'intrusion de la voix a rendu audible le visible et la plupart du temps a abaissé le film à une scène parlante. « La plupart du temps, nous trouvons des œuvres où l'on parle abondamment, où tout est dialogué, des œuvres que l'on comprend tout aussi bien en fermant les yeux. Or cela est la faillite complète de la forme de l'art cinématographique. »

Aussi M. Ranody demande à tous ceux qui œuvrent pour le cinéma, d'empêcher que le film soit opprimé par la parole.

« Et si cela, conclut-il, doit être un des objectifs de notre travail, la responsabilité des cinéastes est encore plus grande en ce qui concerne les sujets à traiter, à savoir ce que nous allons dire à l'humanité à l'aide de ce nouveau langage. »

Revenant sur ses œuvres personnelles, M. Ranody souligne qu'à son avis, la forme et le contenu doivent être inséparables. Il voudrait que le réalisateur devînt invisible, que l'œuvre demeurât seule dans sa pureté, dans sa simplicité originale. Il pense avoir réussi à s'approcher de cette apparence de simplicité dans son dernier film *Ceux pour qui chante l'alouette*, qu'il appelle « un poème en film, un chant d'amour mélancolique. »

*

SERGE YOUTKEVITCH

Serge Youtkevitch est né en 1904 à Saint-Pétersbourg. Après avoir participé à la fondation d'un groupe d'avant-garde, il travaille avec de grands metteurs en scène avant de réaliser en 1928 son premier film les Dentelles. *Viendront ensuite* le Voile noir *(1929)*, Montagnes d'or *(1931). En 1932, il collabore à la réalisation de* Contre plan *avec Ermler, puis, avec Arnstam, tourne le documentaire* Ankara, cœur de la Turquie *(1934).*

Youtkevitch est également le réalisateur de Ceux de la mine *(1937)*, l'Homme au fusil *(1938)*, Jacob Sverdlov *(1940)*, les Aventures du brave soldat Chweik *(1941-1943).*

En 1944, il vient en France et tourne France libérée, *un documentaire sur la libération. Puis en 1946, Youtkevitch réalise* Salut Moscou, la Parade des sports *et enfin tout récemment, c'est à Youtkevitch qu'on a demandé de tourner le film documentaire sur le voyage de M. Khrouchtchev en France.*

Le cinéma est extrêmement sensible au vrai, à la réalité. Une pellicule n'est pas seulement sensible à la lumière et aux couleurs ; elle peut aussi nous restituer la vie dans toute sa réalité. Mais, en exprimant cette conviction, je ne songe pas seulement à nos ressources photographiques. Le problème est autrement plus complexe.

M. Youtkevitch insiste sur l'interpénétration qui s'établit entre l'art et la documentation. Les artistes créateurs s'inspirent de procédés documentaires. Et, vice versa, les réalisateurs de films documentaires viennent, de plus en plus volontiers, demander des leçons au cinéma d'art. Il cite comme ayant su remarquablement concilier les deux domaines Dziga Verton, auteur notamment de *l'Homme à la caméra* et qui a certainement influencé Eisenstein.

« D'autres cinéastes encore, en appliquant des principes analogues à ceux de Dziga Vertov, ont joué un rôle important dans les annales du cinéma : l'Irlandais Flaherty, le Hollandais Joris Ivens, le Français Alain Resnais. Leurs documentaires et leurs courts métrages doivent compter, à mon sens, parmi les meilleurs chefs-d'œuvre du cinéma.

« Un film surtout m'a laissé un souvenir durable : *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, cette impitoyable mise au pilori du fascisme...

« Plus un film est lié à la vie, mieux il réussit. En ce qui me concerne, j'aime les bandes qui s'évadent hors des étroites limites d'un décor construit. Je m'explique fort bien, à cet égard, pourquoi nos réalisateurs ont commencé par tourner

des films qui ne faisaient pas appel au concours de comédiens professionnels. Souvenez-vous, par exemple, des deux grands films d'Eisenstein, *le Cuirassé Potemkine* et *Octobre,* où l'apport des acteurs professionnels était pratiquement négligeable.

« Est-ce à dire qu'on doive s'en passer? Des expériences ultérieures nous ont prouvé que tous les excès étaient à prohiber et que, pour aboutir à des images pleines, artistiquement parfaites, il valait mieux quelquefois utiliser des acteurs en pleine possession de leurs moyens, de leur maîtrise.

« Qu'est-ce qui m'attire le plus en matière d'art cinématographique? Tout d'abord, la poésie de la réalité. Je m'empresse d'ajouter que je suis un ennemi féroce du naturalisme en général et du naturalisme cinématographique en particulier. Qu'est-ce donc alors que cette « poésie de la réalité »? C'est la faculté de discerner autour de soi, dans la réalité, dans les images les plus ordinaires de la vie courante, une musique, une poésie — celles-là même qui font partie de l'être humain, de la nature, des sentiments et des actions des hommes.

« J'ai été très fortement impressionné, à cet égard, par un film d'Epstein, *Cœur fidèle :* comparée aux superproductions hollywoodiennes d'alors, cette bande subjuguait par sa poésie profonde, par sa manière de voir la vie de tous les jours.

« Je pense qu'Epstein a dû avoir sur moi une influence considérable à l'époque où je tournais *les Dentelles.* Du reste, en général, il me semble que cette poésie de la réalité constitue une des particularités du cinéma français. Les cinéastes français, mieux que personne, savent découvrir autour d'eux une poésie prenante, éminemment cinématographique.

« Évoquons maintenant une autre particularité de l'art cinématographique, que nous ne devons jamais perdre de vue : son élément *intellectuel.* Le mot est d'Eisenstein, et l'on s'est moqué de ce grand cinéaste quand il se disait fort de porter à l'écran une œuvre purement théorique, comme, par exemple, le *Capital* de Karl Marx ! Certes, il avait lancé sa phrase dans le feu de la polémique, mais elle n'en contenait pas moins une part de vérité, un principe fécond. Et j'estime, pour ma part, que le cinéma intellectuel ne se trouve nullement en contradiction avec le cinéma artistique.

« Que voulait dire exactement Eisenstein? Il s'efforçait d'étendre les possibilités de l'écran ; il prétendait que le cinéma était capable de traduire en images les idées les plus vastes et les plus graves de l'actualité. Grâce à sa maîtrise, grâce à son talent, grâce à son inépuisable esprit d'inven-

tion, grâce à son immense culture, Einsenstein nous a prouvé qu'au moyen d'oppositions ou de superpositions d'images, le cinéma était à même d'exprimer non seulement des sentiments, mais encore des notions, des idées choisies parmi les plus complexes, et notamment la pensée de l'artiste qui se penche sur les problèmes fondamentaux de l'existence humaine.

« Le plus attachant, dans cette sorte de cinéma à la fois intellectuel et poétique, c'est la représentation de l'homme. Non pas seulement dans ses actes et gestes extérieurs, mais surtout — et c'est cela qui doit nous passionner le plus — dans son comportement et ses processus mentaux. L'essentiel, en art, c'est la découverte de l'être humain, la connaissance de ses réactions, face au milieu où il évolue, face aux événements historiques. »

Serge Youtkevitch déclare ensuite qu'il n'a jamais pu vaincre l'attrait que le théâtre a toujours exercé sur lui. Il continue d'ailleurs à travailler pour le théâtre, mettant en scène des pièces comme *l'Étuve* et *la Punaise* de Maïakovski. En revanche, il n'aime pas la télévision.

« Je ne possède pas de poste récepteur et je n'ai pas l'intention de m'en procurer. Je n'éprouve pas la moindre envie de travailler pour la télévision, bien que je reconnaisse les immenses ressources de cette nouvelle forme d'art. Ce qui me manque, voyez-vous, c'est un contact réel avec le spectateur, un contact qui existe même dans une salle de cinéma. Tandis qu'ici, un simple geste, un bouton que l'on tourne, font disparaître l'acteur à n'importe quel moment. C'est une preuve de dédain à l'endroit de l'art, pourtant réel, que dispense le petit écran portatif — et cela me fait peur ! »

Dans une dernière partie de son exposé, M. Youtkevitch aborde le problème des méthodes de création, celui du « réalisme socialiste ». Il en donne pour exemple le film d'Einsenstein, *le Cuirassé Potemkine* et la manière dont le réalisateur a tiré parti de l'événement qu'il contait, notamment en modifiant complètement l'épisode final (on sait que, dans la réalité, le *Potemkine* dut rallier un port roumain où son équipage fut interné).

« L'artiste doit considérer la vie dans toute son évolution, dans toute sa profondeur — qu'il s'agisse de l'individu ou de la société — car alors seulement son œuvre sera authentiquement réaliste, bien différente de ce naturalisme de bas étage qui consiste à ne voir que des manifestations superficielles.

« J'estime que le cinéaste ne doit pas réaliser un film pour gagner de l'argent, pour acheter une voiture, une villa ou

un yacht. J'estime qu'il n'a le droit de se manifester à l'écran qu'au moment où il a quelque chose à dire, concernant la vie et sa conception de l'existence. Car l'artiste doit faire partie de la vie et songer aux multiples problèmes qu'elle lui pose.

« Le but des philosophes était d'expliquer le monde ; le nôtre est de le transformer. L'artiste créateur peut et doit participer à la transformation du monde, à la transformation de la réalité. Pour cela, il doit croire en l'être humain et dans ses idéaux. La religion affirme, si je ne me trompe, qu'une foi non agissante est morte. Une action non soutenue par la foi est morte également. N'est-ce pas pour cela que nous voyons tant de « fantômes de films »? Toutes les conditions requises s'y trouvent pourtant réunies : des comédiens célèbres, de beaux décors, de jolis costumes — et pourtant ces bandes sont mortes, n'existent pas ! Pourquoi? Parce qu'elles ne laissent aucune souvenir, aucune trace dans la conscience et dans le cœur de l'homme. »

Et pour terminer — rappelant notamment l'admiration qu'il porte aux expériences d'Abel Gance — M. Youtkevitch indique qu'il est partisan des techniques nouvelles, mais qu'il convient, à son avis de faire une distinction entre celles qui sont nécessaires et celles dont le seul but est d'attirer un plus grand nombre de spectateurs. « La profondeur de l'écrivain, dit-il, faisant sien un mot de Kozintzev, n'est pas une question de stéréoscopie : elle dépend essentiellement de la profondeur de pensée du réalisateur. »

Pages du Journal du film de Jean Cocteau « Le Testament d'Orphée » (1)

Dimanche 6 septembre 1959, aux Baux de Provence.

Arrivé dans une vieille guimbarde d'Arles qui a bien failli ne pas venir à bout du tournant en épingle à cheveux conduisant à Baumanière, quartier général du film de Jean Cocteau : *le Testament d'Orphée.*

Dix heures du matin. Le soleil brille. Dans la piscine à l'eau plus pâle que le bleu du ciel matinal, deux enfants nagent.

En face de moi, un des plus étranges paysages du monde, un paysage que Cocteau trouve plus beau que la Grèce, plus beau même que l'Espagne : les blocs déchiquetés du Val d'Enfer, dont Dante se serait inspiré pour son Inferno.

Peu à peu l'hôtel s'anime. De vieilles Anglaises descendent leurs bijoux. Des milliardaires américains pansus, babouches aux pieds et peignoirs multicolores sur le dos, mettent un doigt dans l'eau et vont déjeûner.

Vers onze heures, Jean Cocteau arrive, bronzé, svelte, souriant.

— Je me suis juré d'être de bonne humeur pendant tout le film. Je m'interdis la mauvaise humeur. Tu comprends, j'ai besoin d'être très détendu pour faire ce film qui est une folie ! Une belle folie, sans doute, mais une folie ! Pensez, à mon âge, débuter comme acteur ! Alors qu'à cet âge-là, les messieurs se mettent un châle sur les épaules et font leurs adieux...

Je lui demande s'il appréhende de jouer.

— C'est très difficile de débuter à soixante-dix ans. A vingt ans, on a des chances, des armes blanches !... D'ailleurs, je ne pensais pas à moi quand j'écrivais le rôle du poète. Je ne pensais pas que je le jouerais. Et puis, tout d'un coup, ce matin, je me suis aperçu que j'avais un rôle énorme et que je n'étais pas un acteur. Je pourrais dire comme Rimbaud : « Je est un autre. » Alors je me jette à l'eau. Mais ce n'est pas le saut de l'Ange ! C'est plutôt une chute...

Il plaisante. Il est gai. Il est comme un enfant à qui on va donner le jouet de ses rêves. Il communique son entrain à tous ceux qui arrivent et qu'il accueille avec chaleur.

(1) *Journal du Testament d'Orphée* par R. PILLAUDIN à paraître aux Éditions de la Table Ronde.

— C'est de toi que j'avais besoin. Ce film est si difficile... Mais puisque tu es là, je suis tranquille. Tout va marcher.

Tout à tour, il accueille, son « réalisateur technique », Claude Pinoteau ; son chef-opérateur : Pontoiseau, son maquilleur : Marcus, son producteur : Jean Thuillier, Lucien Clergue : son photographe, deux journalistes du *Provençal*, son caméraman : Raichi, son ingénieur du son : Bertrand, etc...

A chacun, il sait donner le sentiment d'être indispensable à la bonne marche du film, à sa réussite. A chacun il répète que sa tâche est essentielle.

Il met tout le monde *dans son cœur* et soude son équipe.

— D'ailleurs, me dit-il, je ne peux travailler qu'avec des amis, et des amis intimes. C'est pourquoi ce film est joué par des amis, comme le fut *le Sang d'un poète.*

Cocteau va donc réaliser ce film qui lui tient à cœur et qu'il a eu tant de peine à mettre sur pied. Deux ans de difficultés enfin surmontées grâce à ses amis, grâce à un producteur — Jean Thuillier — qui sait prendre des risques, grâce aussi à sa ténacité.

En exergue à son scénario, cette phrase du Procès de Jeanne : « Je l'ai bientôt cru et j'ai eu la volonté de le croire. »

Arrivée de Mme Janet (découverte par Mme Weissweiller chez Balenciaga dont elle fait les vitrines) et qui exécute les accessoires du film.

— Monsieur Cocteau, les présages sont très favorables. Le vent a arraché deux de vos images de Tirésias qui sont tombées à l'eau dans un endroit marqué de votre signe. Il y avait là plein d'étoiles de mer rouges !...

Christian Marquant (qui tourne avec Borderie un film sur la côte) se propose pour un bout de rôle.

— Si tu es là, tu feras sûrement quelque chose. Un regard, un mot, trois points de suspension... Gélin, lui, dit deux mots. Il est là. Tu l'as vu? Il ne tourne qu'à Nice, mais ça lui fait tellement plaisir de suivre le film qu'il est venu à ses frais. Il paye même son hôtel. Il m'a écrit qu'il ferait n'importe quoi, sauf la cuisine... Tu comprends, ils s'embêtent dans les superproductions en technicolor et en toges. Avec moi, ils savent qu'ils s'amuseront, qu'on sera entre copains, qu'on travaillera avec plaisir.

En sirotant une menthe à l'eau (« la seule chose qu'on puisse boire à cette heure bête » — cinq heures du soir) Cocteau nous fait part d'une idée qui lui est venue dans l'après-midi.

— Le cinéma est le seul art qui soit devenu très vite une industrie. A l'inverse des industries qui ont mis des siècles avant de devenir des arts. C'est ainsi qu'on a d'abord fabriqué des chaises pour s'asseoir, puis on a fait des chaises Louis XV, etc. De même on a d'abord fait des maisons pour y vivre, puis on a fait des maisons de plus en plus belles, des palais... (et il ajoute en riant) ... où il était de plus en plus difficile de vivre !

C'est pourquoi il est si difficile aujourd'hui de faire un film

comme *le Testament d'Orphée*, qui est un film de poète, d'artisan... Mais, après tout, il n'y a pas qu'un seul rail et ma règle est de désobéir.

A un journaliste qui lui demande si son film est écrit dans les moindres détails :

— Vous dire ce qu'est mon film, je ne le sais pas. Mon film n'existe pas. Un film sur du papier peut être jugé excellent et donner un mauvais film. Je ne peux compter, dans *le Testament d'Orphée*, que sur la force ou le charme des images, puisque l'intérêt d'une histoire ne sollicite pas l'attention. J'ai souvent écrit et dit que j'étais un ébéniste et non pas un spirite, que je construisais une bonne table et que c'était à d'autres de la faire parler. Il en va de même pour l'architecture du *Testament*. Chaque image en provoque une autre, et l'esprit ne s'accroche à aucune devinette de *suspense*, ou bien ne s'installe jamais dans le confort d'une aventure qui débute, se développe et s'achève. J'estime que la moindre image de mon film doit être une histoire à elle toute seule, avec un début, un milieu, une fin, et c'est de cette suite d'histoires-éclair bien rondes que le collier se compose. Elles cachent le fil solide qui forme leur support et le post-scriptum où j'aimerais apparaître après la fin du film comme un conférencier derrière sa table, ne serait autre que le fermoir du collier que j'offre à ma muse pour mettre autour de son cou.

Arrivée de Yul Brynner. Veste marine, chemise rose, Canon et Hasselblad en sautoir, secrétaire à portée de main.

Aznavour est là, lui aussi, caméra en bandoulière. On ne sait pas trop ce qu'il fait dans le film. « Quelqu'un qui me regarde mourir... », dit Cocteau.

Pour l'instant, c'est Cocteau, Brynner et Aznavour qu'on regarde. L'hôtel est archi-plein. Thuillier (le patron) — cette homonymie du patron de l'hôtel et du producteur du film sera une source de quiproquos téléphoniques — a dû loger l'équipe du film dans des mas des alentours.

C'est dans l'un d'eux que Mme Weissweiller a pris froid cette nuit en dormant dans des draps humides. Cocteau, lui, n'a pas réussi à trouver la prise de courant et n'a pu se raser.

— Ils nous prennent pour des monstres, dit Cocteau en riant. On pourrait croire qu'ils viennent pour la piscine. Mais la piscine est vide. Ou pour le site admirable. Mais non ! C'est nous qu'ils regardent, comme des objets. Je me rappelle qu'un jour, j'ai entendu une dame dire à sa petite fille, en me montrant du doigt : « Tu vois, *ça*, c'est Jean Cocteau ! »

Le soir, au lit, je lis, malgré les moustiques, la préface au *Testament* (1).

« Un homme qui somnole, la bouche entrouverte, devant un feu de bois, laisse s'échapper de lui quelques secrets de cette nuit du corps humain qu'on appelle « l'âme » et dont il n'est plus le maître.

(1) Cocteau, par la suite, reprendra et abrègera cette préface.

« Le concierge de la bouche s'est imprudemment et profondément endormi et des paroles sortent qui ne possèdent pas le mot de passe.

« *Le Testament d'Orphée* n'est autre qu'une machine à fabriquer des significations. Le film propose au spectateur des hiéroglyphes qu'il peut interpréter à sa guise et, de la sorte, étancher sa curieuse soif de cartésianisme.

« (J'ai dit, dans le *Potomak*, que si on laissait une femme d'intérieur ranger un chef-d'œuvre de la littérature, on retrouverait le dictionnaire Larousse.)

« Ce film n'a rien d'un rêve, sauf qu'il emprunte au rêve son mécanisme, c'est-à-dire sa manière de rendre, la nuit, aux mensonges du jour, une sorte de fraîcheur que fane notre routine. Il est, en outre, réaliste, dans la mesure où le réalisme consiste à dépeindre avec exactitude les intrigues d'un univers propre à chaque artiste et sans le moindre rapport avec ce qu'on a coutume de prendre pour la réalité. Il est une désobéissance aux règles mortes, un hommage à tous ceux qui veulent rester libres. Il met à l'œuvre une logique étrangère à la raison. Bref, il est cartésien à force d'anticartésianisme.

« Ma première tentative de cet ordre fut *le Sang d'un poète*. Ce vieux film intrigue encore un peu partout. L'exégèse, qui est une muse, le met toujours à l'étude, et le psychanaliste y découvre ce que ma part d'ombre exprimait jadis sans le savoir.

« J'ai ensuite orchestré cette méthode, avec *Orphée*. Seulement, le recul me prouve qu'il existe un considérable public, curieux de passer outre les histoires d'amour et qui ne cherche aucune excuse à l'obscur. Apte au contraire à y trouver sa route sans crainte ou bien avec une délicieuse peur enfantine.

« C'est pourquoi j'abandonne le métier de cinéaste que les progrès de la technique rendent accessibles à tous. Ce sont d'autres progrès, internes, qui m'intéressent. Et je me flatte de croire que grâce à mes anciennes recherches je ne suis plus mon seul archéologue. »

Lundi 7 septembre.

Le soleil brille dans un ciel sans bavure. Un léger mistral semble promettre le beau temps. Vers midi, Marcus maquille à Baumanière. Monbailly (régisseur général du film) distribue à chaque membre de l'équipe la « feuille de régie » qui fixe définitivement nos connaissances quant au titre du film *le Testament d'Orphée*, au nom de la Société de Production, *les Éditions cinématographiques*, à celui du directeur de production : *Jean Thuillier*, et au lieu où nous nous trouvons : Les Baux de Provence.

La feuille de régie nous apprend que le rôle de Jean Cocteau est celui du poète et qu'il doit être prêt à tourner à 15 h. 30. Le rôle de Yul Brynner est celui de l'huissier et il doit être prêt à tourner à 14 h. 15.

La doublure de Jean Cocteau s'appelle Ballœil. C'est un ingénieur météo de Marignane qui fait de la figuration pendant ses congés. La doublure de Yul Brynner est Philippe Juzau, engagé pour tenir le rôle de l'homme-cheval.

Quant à la liste des accessoires, on peut la lire comme un poème : la fleur – le masque tête de mort – le téléphone – la table – une chaise d'huissier (!) – sous-main – bloc – accessoires de bureau – carnet « objet de la visite » – crayon – chaîne d'huissier très brillante – journaux de Bourse – journal *le Financier* – Journal de Paris (matin et soir) – prévoir brosse à chaussure – caravane sur place.

(La « caravane » est une roulotte qu'un ingénieur d'Arles a mis à la disposition de Jean Cocteau pour qu'il puisse se reposer entre les prises de vues.)

Je note enfin que le décorateur doit « prévoir possibilité enlever les graffitis et en remettre à notre convenance ».

Au début de l'après-midi.

J'entre avec Lucien Clergue (1), qui, comme moi, suit pour la première fois le tournage d'un film dans le « décor des carrières ». Et ensemble, nous nous écrions :

— Stupéfiant ! Ahurissant !

Notre étonnement grandit au fur et à mesure que nous avançons dans ces sortes de cathédrales cubiques creusées dans la montagne de craie. Cocteau nous guide dans ce labyrinthe.

« C'est une énigme ! On ne sait pas pourquoi ces salles sont si vastes, ces murs si hauts, ces portes si belles et si droites. On ne sait pas comment tout cela s'est fait. Je croyais que c'étaient des carrières romaines. Je me trompais. Ce sont des carrières qui n'ont pas plus de cent ans. On dirait que ce ne sont pas des pierres qu'on a ôtées pour faire autre chose, mais que ce sont des pierres qu'on a apportées pour construire ce décor prodigieux qui, à Hollywood, coûterait des fortunes.

« Mais quel architecte — quelle espèce de mystérieux facteur Cheval — a construit cela? Et pour quel usage? Car on n'a pas l'impression une seconde que c'est un vide. Ce sont des hypogées, de grandes tombes d'Agamemnon, des portes gigantesques, des perspectives, des décrochements, des angles... J'aurais aimé y tourner *Britannicus* ou *les Mouches* de Sartre. C'est exactement le décor abstrait dont j'avais besoin pour *le Testament d'Orphée*. Une « zone ». Un lieu entre la vie et la mort... »

Nous arrivons dans une des salles où l'on s'apprête à tourner. Féérie des murs éclaboussés de lumières.

On est au cœur d'une énorme banquise où s'agitent techniciens, script, assistants, habilleuse, accessoiriste, tout le petit monde d'un film.

(1) Photographe « hors-film », chargé de faire un reportage photographique sur le tournage du film.

A propos des plans de l'huissier, Cocteau a écrit dans son scénario que cette séquence permettra de montrer les admirables portes des carrières, et s'il faut employer plusieurs fois la même, de la prendre sous des angles différents qui empêchent de la reconnaître.

Les prises de vue de l'huissier doivent se suivre très vite et sans le poète.

Le poète n'apparaît qu'à la dernière porte.

Yul Brynner en frac, chaîne d'argent autour du cou, en gants blancs, œil de velours, crâne lisse.

Une idole. Un bronze qu'on traite avec respect.

Les raisons de son insolite présence dans le film me sont données par Jean Cocteau :

— Yul ne joue pas dans mon film parce qu'il est un acteur célèbre, mais parce qu'il est un ami. Son rôle? L'huissier. Il n'y a que deux ou trois personnages importants dans le *Testament*. Moi, Dermit (qui joue son rôle d'*Orphée* : Cégeste), le professeur (que jouera peut-être Crémieux, si on l'y autorise...). Puis, on y rencontre des figures énigmatiques. Yul est une de celles-ci.

Cocteau connaît Brynner depuis plus de vingt ans. Ce dernier chantait alors dans les cabarets de Paris, en s'accompagnant à la guitare. Cocteau lui fit une affiche. Et ce fut le début de la chance de Brynner (à qui, d'ailleurs, on vola l'affiche).

Pour l'instant, debout derrière une table avec téléphone, écouteur en main, il regarde devant lui, puis de gauche à droite et de bas en haut, raccroche et dit de sa voix profonde :

— Si vous voulez être assez aimable pour attendre quelques minutes, M. le ministre va vous recevoir.

Le secrétaire, qui ne le quitte pas des yeux, lui tend une cigarette. Pinoteau s'approche. Brynner écoute ses observations avec une grâce de Grand Mogol.

Le chef-opérateur scrute une dernière fois son visage au viseur.

PINOTEAU. — Bon ! On y va ! Attention ! Silence !

FRANCIS (assistant de Pinoteau), faisant écho. — Silence, s'il vous plait, messieurs !

Yul jette sa cigarette. Le secrétaire lui tend son Hasselblad. Yul prend une photo. Rend l'appareil au secrétaire.

Coup de sifflet de Francis. Sur la route, les gardes mobiles qui attendent ce signal, interrompent la circulation. Silence total.

On va donner le premier tour de manivelle du film.

PINOTEAU. — Moteur !

Klaxon de Bertrand dans sa voiture-son.

RAICHI. — Annonce !

Le clapman tend sa claquette : *Testament* – 201 – 1er – et se retire rapidement.

PINOTEAU. — Allez-y !

La caméra, sur rails, poussée par les machinistes, s'approche de Brynner. Brynner regarde en face, puis de gauche à droite et de bas en haut, raccroche, et dit, face à l'objectif, immobile et superbe, la phrase :

— Si vous voulez être assez aimable... etc.

PINOTEAU. — Coupez !

Le secrétaire tend à Yul son Canon. Yul prend une photo, rend l'appareil et prend une cigarette que lui tend le secrétaire.

Avec la même bonne grâce, il écoute les observations de Pinoteau, approuve de la tête, jette sa cigarette et reprend sa pose. Un signe au secrétaire. Celui-ci tend l'Hasselblad. Yul fait une photo, rend l'appareil, reprend la pose.

PINOTEAU. — Attention, moteur !

Claquette : *Testament* – 201 – 2e.

On reprend trois, quatre, cinq, six fois.

Identique cérémonial à chaque prise :

Moteur ! – Klaxon – *Testament* – 201 – ne – clac ! Partez !

Yul regarde devant lui, puis de gauche à droite et de bas en haut, raccroche, dit sa phrase – Coupez ! Bon pour le son? Klaxon « oui » – Secrétaire – Hasselblad ou Canon – Photo – Cigarette – On reprend.

La sixième prise est bonne. Pontoiseau commande : « Essai ! »

Pendant les essais, Brynner fait l'hindou. Balance sa tête de droite à gauche et de gauche à droite sans bouger le corps. Lucile Costa (la script) m'apprend que presque tous les grands acteurs font des farces pendant les « essais », afin qu'on ne puisse pas utiliser ces bouts de bande (utiles au laboratoire) comme plans de coupe (1).

Yul Brynner n'est pas écrasé comme on pourrait le craindre par le décor gigantesque des carrières. Mais il est vrai, me dit Cocteau, qu'il faut des chauves terribles (comme Stroheim) ou même souriants (comme Yul) pour tenir le coup dans des lieux pareils.

Martin, l'accessoiriste du film raconte qu'à Arles où il s'est rendu le matin même pour engager des machinistes, l'un des hommes qui se présentèrent et à qui il demandait s'il avait déjà travaillé pour le cinéma, lui répondit (avec l'accent) :

— Le cinéma? Oh, oui ! J'ai déjà travaillé dans un film. On faisait semblant pour eux de cueillir des olives...

Réplique de Martin :

— Bien ! Mais pour *ce film-ci*, il faudrait plutôt ne pas faire semblant de transporter des pierres !

Et l'autre :

— Oh alors ! Si c'est pour travailler, je n'en suis pas !

Tous les plans de Yul Brynner seul sont tournés. On prépare le plan 209. On attend Cocteau. Répétition avec les doublures.

Un machiniste gratte un mur pour effacer des graffiti trop visiblement obscènes.

Un autre enterre un câble dans la poussière blanche.

Yul répète une nouvelle phrase. Puis s'éloigne dans le décor, se retourne et fait une photo.

(1) Plans brefs qu'on intercalle dans une scène longue.

On le photographie photographiant.

Pontoiseau, dans son langage de Sphinx, termine la mise au point de ses éclairages.

— Serrez d'un poil le 5 sur le mur !... En le piquant légèrement. Stop ! Serrez un peu... Allez-y ! Encore un poil ! Redressez un peu. Non, piquez ! Tournez à gauche le 500. Fixe ! Un volet à gauche. Ça va, merci...

Un dernier coup d'œil dans son viseur. Satisfait, il rallume sa pipe.

Le chef-électricien, pour soulager les groupes, fait éteindre tout.

Les carrières sont plongées dans la pénombre.

Puis, un cri :

— Allumez tout !

D'un seul coup, les murs flambent.

Au centre du champ, ébloui, comme surgi de la nuit (il arrivait à tâtons) : Jean Cocteau.

Les machinistes l'ont-ils fait exprès? L'apparition a été fantastique, et comme faite pour illustrer la première phrase du *Testament d'Orphée* :

« Son nom était Jean, il n'était pas l'ombre mais il parut pour rendre témoignage à l'ombre » (1).

Cocteau porte un pantalon gris clair ; une veste de daim jaune, une chemise mauve pâle, une cravate noire, des chaussures claires. A l'annulaire, la fameuse bague à six anneaux.

Cocteau colle l'œil à l'objectif, vérifie le cadrage, apporte quelques légères modifications à la mise en scène prévue, explique à Pinoteau le jeu de scène qu'il a l'intention de faire et se met en place, en lançant un joyeux :

— Allons-y, les enfants !

Cocteau tourne le dos à la caméra. En face de lui, debout derrière sa table, l'huissier au crâne chauve : Brynner.

PINOTEAU. — Moteur !

Claquette : *Testament* – 209 – 1er.

Le poète est maintenant devant la septième porte et Jean Cocteau joue pour la première fois.

L'HUISSIER. — « Ici laissez toute espérance » (Il s'incline).

Le poète, dos collé à la caméra, se dirige vers lui, cachant le corps de Brynner incliné. Devant la table, il s'incline. L'huissier se redresse.

LE POÈTE. — Je m'en doutais. Dois-je tout de même inscrire mon nom?

Le poète sort, dépasse l'huissier qui le toise, s'éloigne dans le fond du décor, se retourne et regarde l'huissier avec crainte.

PINOTEAU. — Coupez ! Bon pour toi, Raichi?

RAICHI. — Je vois M. Brynner quand M. Cocteau s'avance vers lui...

COCTEAU. — Ah ! Cela, il ne le faut pas. Il ne faut pas qu'on le voie... Seulement quand je m'incline devant lui.

(1) Supprimé au montage.

PINOTEAU. — Bien, nous allons reprendre.

On reprend.

RAICHI. — Je l'ai encore vu. Il déborde sur le côté. Il faudrait que M. Cocteau écarte légèrement les bras du corps pour s'élargir.

On reprend.

On voit encore l'huissier. Cocteau s'est un peu écarté de l'axe de l'objectif.

COCTEAU. — Dessinez-moi une ligne par terre. Je la suivrai.

Francis se précipite et dessine un trait par terre.

PINOTEAU. — Attention ! C'est la bonne.

BRYNNER. — Vous me direz « action », s'il vous plaît. Sinon, je ne sais pas quand je dois commencer.

PINOTEAU. — Jean, vous le dites?

COCTEAU. — Non. Quand je joue, prends mes ordres. Yul, je voudrais que tu dises en deux temps ta phrase : « Ici... (un temps) laissez toute espérance. »

YUL. — Oui, très bien.

On reprend.

PINOTEAU. — Coupe. Elle est bonne. On la double?

On la double. Essais. Photos.

Derrière Cocteau, toujours, attentive, affectueuse, la frêle Mme Weisweiller. Elle l'oblige à s'asseoir, à se reposer, à se couvrir. Mais il est toujours debout, veille à tout, marche sans arrêt et rejette les écharpes.

Nouveau plan long à régler : contre-champ du précédent. Le producteur s'approche de Francis et discrètement lui demande :

— On finira le plan de travail aujourd'hui?

Francis n'ose rien affirmer.

Francis Caillaud : vif, précis, gouailleur, il doit penser à tout et répondre à tous. Toujours tendu, l'œil toujours vigilant et toujours de bonne humeur.

Il a beaucoup été question de la participation de Garbo à ce film. J'interroge Cocteau à ce sujet.

— La presse m'invente une distribution des plus fantaisistes, n'hésitant pas à mettre Greta Garbo, Marlène Dietrich, Chaplin dans mon film, alors qu'il n'en a jamais été question ! Le scénario comporte très peu de personnages et certains de mes amis qui correspondaient à l'emploi de ces rôles épisodiques, ont accepté de dire trois ou quatre mots. Nicole Courcel figure et ne dit rien. Vous pensez bien que si mon film avait été à tiroirs et à rallonges, beaucoup de mes amis, Jean-Pierre Aumont, Gréco, et tant d'autres y eussent tenu des rôles. Par exemple, sans l'incroyable modestie de Daniel Gélin, jamais je n'aurais osé lui confier un texte qui ressemble étrangement au silence... Non, les gens épris de vedettes seront déçus par ce film, car il n'y aura même pas de générique.

— Qu'aurait pu faire Garbo dans votre film?

— J'aurais voulu qu'elle fasse une de mes gitanes. Ce rôle a été tenu par Alice Sapritche. Au fond, je ne le regrette pas. Les gens auraient attendu Garbo...

— Savez-vous si Garbo tournera à nouveau?
— Non. Elle ne tournera plus jamais. Je lui ai proposé un jour de faire un film avec elle. Le dernier. Phèdre, ou un rôle de mère... Elle m'a répondu très justement : « Non, Jean. Les gens veulent que je refasse ce que j'ai toujours fait pour pouvoir dire après que je ne peux plus le faire. »

Claude Pinoteau : sa courtoisie sans affectation, sa gentillesse, sa bonne humeur, n'enlèvent rien à son autorité. Il donne des ordres brefs, précis. L'équipe lui obéit au doigt et à l'œil. Son rôle est sans doute le plus difficile de tous, car sa position est délicate. C'est lui qui fait comprendre à tous ce que Cocteau désire : la position des acteurs et leurs mouvements au directeur de la photo : Pontoiseau ; l'angle de prise de vue ou les mouvements d'appareil à Raichi, le cadreur : à l'accessoiriste, la façon dont doit se présenter un trucage ; etc...

Il se donne sans compter, ne semble jamais fatigué, et mange sans cesse les branches de ses lunettes.

Mardi 8 septembre.

Tournage de nuit : 20 heures – 4 heures. Décor de la *Halte Gitane.*

Après le déjeûner, éclate l'orage annoncé par la météo. Tout le monde erre dans l'hôtel, jetant de temps en temps un œil navré vers le ciel. Trombes d'eau jusqu'au soir.

Yul Brynner me refuse courtoisement, mais fermement, tout interview. « J'ai horreur de ça », me dit-il. Tout l'après-midi, il joue à la bataille avec la jeune femme chilienne qui l'accompagne.

Ses agents ont interdit qu'on fasse de la publicité sur son nom. Il ne figurera même pas au générique du film. Mais j'apprends qu'un grand hebdomadaire français s'est assuré l'exclusivité de ses photos.

Vingt heures.

Changement de programme à cause du mauvais temps. On continue les plans de Yul et de Cocteau dans les carrières.

Beaucoup de curieux dans celles-ci. Difficile d'obtenir le silence.

Cocteau. — Je veux un vrai silence. Je ne l'entends pas encore. Je ferai le plan quand je l'entendrai.

Beaucoup de photographes aussi. Ils sont au moins cinq rien que pour *Paris-Match* qui entourent Brynner dont c'est la dernière nuit de tournage. Flashes. Déclics. Les appareils crépitent dans tous les coins.

Dès qu'un plan est tourné, c'est du délire.

Il y a d'abord les photos que prend le photographe du film et celles de Clergue qui fait des photos hors-film. Puis Brynner photographie toute l'équipe et les curieux. Puis les photographes

de *Paris-Match* photographient Brynner en train de photographier. D'autres photographes (français, étrangers) photographient les photographes en train de photographier Brynner photographiant. L'ensemble est photographié par les curieux.

Gros plan de Brynner s'inclinant devant le poète. De façon qu'on ne voit plus sur l'image qu'un cercle blanc : son crâne.

Brynner, superbe, juché sur des cubes. Chaque fois qu'il baisse la tête (sans bouger le corps), son fond de teint salit son col blanc. Les assistants fouillent dans leurs poches à la recherche d'un morceau de craie. Personne n'en a. Martin court en quérir.

Un petit morceau de craie prend soudain une importance extraordinaire. Sans lui on ne peut plus tourner. Et, nous sommes une trentaine à attendre au creux d'une montagne blanche, le petit morceau de craie sauveur...

Vers minuit, Yul Brynner s'apprête à tourner son dernier plan.

Il a fallu repousser la foule des curieux que le cinéma fascine et que ni le froid ni l'heure tardive ne découragent.

Au bord d'un vide dantesque que les lumières de Pontoiseau mettent en relief, une chaise où s'asseoiera tout à l'heure Brynner. Pour l'instant, on règle les lumières sur sa doublure dont l'œil habituellement noir devient féroce au bout d'une heure de pose, un journal de Bourse à la main. Quand Pontoiseau dit : « On peut y aller » (mais ce n'est pas vrai. On peut rarement « y aller » quand il le dit, car il rectifie constamment), Brynner, après avoir demandé qu'on écarte les curieux, prend place. Il répète sa plus longue phrase dont il a fait coller le texte à l'intérieur de son journal.

COCTEAU. — Yul, je voudrais que tu dises ta phrase sans lever les yeux. C'est la dernière porte. L'indifférence complète... Seulement un coup d'œil à la fin sur « recevoir ».

On tourne.

L'HUISSIER. — Si vous voulez... etc... recevoir... (Coup d'œil).

COCTEAU. — Très bien. Tu peux aussi donner un coup d'œil sur « quelques minutes... ».

BRYNNER. — ... « quelques minutes... » (coup d'œil). Comme ça?

COCTEAU. — Oui, c'est ça. C'est plus drôle.

On tourne. *Testament : 207 – 3*[e].

COCTEAU. — Coupez ! Excellent pour moi !

RAICHI. — Je n'ai pas bien vu le coup d'œil... Monsieur Brynner, le coup d'œil un peu plus soutenu...

On tourne. *Testament : 207 – 4*[e].

Le 207 est en boîte. Yul, souriant, se lève, allume une cigarette et prenant Cocteau dans ses bras :

— Alors, on l'a fait ! C'est fini !

Et il éclate de rire.

Cocteau, Mme Weissweiller le remercient et le raccompagnent jusqu'à sa voiture. Il part demain à l'aube pour la Suisse.

On déménage.

Pause et casse-croûte sur place. Les curieux disparaissent. Vers 1 heure du matin, on se sent enfin « entre soi ».

Plans de Cégeste entraînant le poète dans les carrières, et l'y abandonnant. Plans qui précèdent ceux de l'huissier devant les Portes.

C'est Édouard Dermit (fils adoptif de Cocteau) qui joue Cégeste. Il a revêtu son costume d'*Orphée :* pantalon espagnol très haut, chemise jaune à col ouvert, blouson bleu.

Pourquoi Édouard Dermit n'a-t-il exercé le métier d'acteur que dans *les Enfants terribles* et *Orphée?* A cette question, Cocteau répond :

— C'est parce que son vrai métier est le métier de peintre et qu'il ne tourne que pour me rendre service, car une personne que nous connaissons par cœur et qui nous connaît de même, est beaucoup plus apte à jouer nos personnages qu'un acteur dont nous ne connaissons que le physique et le talent.

Personne au monde ne pouvait mieux incarner le Paul des *Enfants terribles* que Dermit, et il est arrivé qu'on se demande comment lui et Nicole Stéphane ressemblaient parfaitement à ces dessins que j'exécutais avant leur naissance, ou presque. Vous me direz que je les ai choisis à cause de ça, c'est inexact, car je ne choisis jamais un comédien d'après le style de son physique mais d'après le style de son âme. C'est de la sorte que Jean Marais est si beau en Orphée. Rien ne m'amuse comme les lettres de très jeunes comédiens qui me demandent de tourner et se vantent de leur physique, ce qui prouve que leur âme ne vaut rien.

Trois heures du matin.

Tout va mal. On tourne dans une sorte de corridor étroit, débouchant sur le vide, et où toute l'équipe s'entasse sur quelques mètres carrés. La caméra est contre le mur et Raichi, pour coller son œil à l'objectif, doit faire des acrobaties. Quant à Tavernier (le perchman), les pieds pris dans les câbles, il disparaît entre les projecteurs.

Il reste peu de place pour les acteurs (Cocteau et Dermit), qui sont mal à l'aise. Cocteau tient Dermit par les épaules. Dialogue. Puis le second se dégage en se livrant à une curieuse gymnastique, se nouant les pieds, s'entravant, transpirant à grosses gouttes et sortant du champ les genoux tremblants. Quant à Cocteau, il a des marques aux pieds, un point rouge à fixer du regard, une position donnée pour sa tête, un mouvement donné pour ses mains, pour ses épaules et pour son buste. Tant de contraintes n'accélèrent pas la répétition. Les deux acteurs, cependant, répètent, essayant docilement de se plier aux innombrables indications, positions, directions, repères et marques de toute sorte que les appareils et leurs servants leur imposent. Au bout d'une heure de cette gymnastique inhumaine, Cocteau et Dermit semblent n'avoir plus d'autre ressource pour ne pas tomber que de s'accrocher solidement l'un à l'autre. Le pantalon de Doudou tremble de plus en plus. Cocteau, excédé, arrête la répétition et se dirige vers sa roulotte.

Les assistants comprennent alors l'inhumanité de leurs exigences — celles que dictent les appareils auxquels ils se soumettent trop docilement, et échangent des regards embarrassés. Pinoteau, très embêté, parle à voix basse avec Thuillier. Cocteau a murmuré en partant qu'il ne pourrait continuer à tourner dans ces conditions. Atmosphère de catastrophe. Le froid se fait sentir et chacun s'enveloppe comme il peut d'une couverture, d'un manteau. On chuchote. Les mines s'allongent. Il est 4 heures du matin. On prend du retard.

Je rejoins Cocteau dans la roulotte.

COCTEAU. — Ni Doudou ni moi ne sommes des acteurs ! Il faut être Mme X... pour se livrer à de pareilles acrobaties. On ne peut pas jouer, être naturel, en faisant attention à son pied, à son nez, à la direction de son regard : c'est inhumain ! Pour bien jouer, il faut jouer avec plaisir. Et ne pas être torturé par mille contraintes. Dans *les Parents terribles*, Yvonne de Bray faisait beaucoup de mouvements avec les mains. Elle les envoyait dans l'appareil. L'opérateur était affolé. Il disait qu'elle aurait de grosses mains à l'image. Mais non ! A l'image, c'était superbe ! C'était libre ! Et le temps qu'on perd avec ces interminables répétitions et avec ces éclairages qui n'en finissent pas !

Il est découragé. Persuadé aussi d'avoir mal dit son texte. Il m'entraîne vers la voiture-son où Bertrand nous fait entendre la bande-son des plans tournés avec tant de peine.

« CÉGESTE. — Ouvrez les yeux.

« LE POÈTE. — Où es-tu, Cégeste?

« CÉGESTE. — Très loin et très près. De l'autre côté de la médaille.

« LE POÈTE. — Je l'ai trop dit pour ne pas te comprendre.

« CÉGESTE. — Vous n'êtes pas fatigué de tout vouloir comprendre depuis soixante-dix ans.

« LE POÈTE. — Où es-tu, Cégeste?

« CÉGESTE. — Où vous m'avez mis...

« LE POÈTE. — Cégeste ! »

Tout étonné, Cocteau s'écrie :

— Mais c'est bon !

Et rassuré, souriant, rejoint l'équipe qui pousse un soupir de soulagement. Le baromètre remonte. Thuillier sourit d'aise. On prépare le plan suivant : travelling sur le poète appelant Cégeste qui a disparu. Chacun y met du sien, agit plus vite et plus souplement.

Pendant qu'on installe les rails, les projecteurs, Cocteau discute avec Pinoteau et Thuillier.

— Peut-être que Pontoiseau n'a pas assez de personnel?... Et pas assez de matériel?... On veut faire des économies. Mais c'est ruineux, les économies !

Me revient à la mémoire la réflexion de Gœthe à Eckermann à propos du théâtre de Weimar : « Rien n'est plus nuisible au budget que de vouloir rogner sur les choses essentielles. »

Mais ici, le poète a convaincu son « prince » de la nécessité de

deux électriciens supplémentaires. Thuillier décide de les faire venir dès demain.

Une longue heure encore avant qu'on puisse tourner. Cocteau ronge son frein mais n'en laisse rien voir. On tourne enfin. *Testament :* 200 – 1re... 2e 3e. Coupez !

Cocteau est exténué. Il s'approche de Pontoiseau qui mâchonne sa pipe d'un air morose et lui demande :

— C'était bon?

Pontoiseau fait la moue.

— Hum... Pas trop bon. C'est fait trop à la va-vite !...

C'est le coup de grâce pour Cocteau qui s'engouffre dans sa voiture en soupirant. Il me dépose à mon mas, voisin du sien. Le jour se lève. C'est en souriant qu'il me dit, comme je prends congé :

— Enfin, toi, au moins, tu te fais des souvenirs...

Mercredi 9 septembre.

Troisième jour de tournage. Encore une nuit blanche en perspective. Le tournage commence à 20 heures seulement. Nous serons ce soir vraiment en extérieurs, tournant dans une carrière à ciel ouvert, en forme de cirque, avec les gitans.

Dans l'après-midi, Cocteau vient visiter la « Halte gitane ». Les gitans sont arrivés depuis une heure à peine. Mais nous avons l'impression qu'ils vivent là depuis des mois. Ils se sont aussitôt installés comme chez eux sur le lieu du tournage. Ils ont fait du feu, du café, les lits. Ils ont reconnu Sarah dans une vierge grossièrement dessinée au charbon sur le mur et installé au-dessous d'elle le lit des enfants.

Ils ont amené avec eux une magnifique roulotte peinte de neuf sans laquelle on ne conçoit guère de gitans. Mais en réalité, ceux-ci habitent Arles, rue Genive et Clergue, qui habite la même rue s'est chargé des transactions avec eux, après que Cocteau eût coché sur les photos les visages les plus expressifs.

Clergue qui les connait bien, les aime bien et se méfie d'eux. Aussi les compte-t-il et s'aperçoit qu'ils sont venus à vingt au lieu des quinze attendus. Les tantes n'ayant pas voulu se séparer des neveux, les mères des pères, les sœurs des frères.

Monbailly, décidé à éviter toute discussion avec eux, est obligé d'augmenter son budget « gitans ».

Puis il vérifie si, conformément au scénario, il y a bien parmi les gitans « une mère qui allaite avec son bébé », et un « joueur de guitare avec sa guitare ».

Avec Martin, l'accessoiriste, il passe ensuite en revue les accessoires nécessaires aux plans qui seront tournés la nuit prochaine et qui vont d'un « peigne et étrille pour homme-cheval » à des « jeux de tarots » en passant par des « couteaux de cuisine, légumes à éplucher, bassine, torchons, marmite, soupe, tas de bois, linge qui sèche, fagots et seaux d'eau. »

La halte gitane.

De nuit, le campement gitan est extraordinaire. Les feux, les marmites fumantes, les couleurs vives des jupes, les cris des enfants et des vieilles, les bols de café, les guitares, la roulotte verte, les lits de plume aux édredons rouges, se marient étrangement avec les câbles, projecteurs, caméras, machinistes, techniciens et acteurs déguisés en gitans.

L'homme-cheval, tirant sans arrêt sur un long fume-cigarette, s'y promène, sa tête de cheval sous le bras, un plaid écossais vert et rouge jeté sur ses épaules, balayant l'herbe de sa queue noire, l'œil sauvage.

Personne ne distinguerait des vraies gitanes, Alice Sapritche et Marie-Joseph Yoyotte, transformées pour un soir en tireuses de cartes.

Assis sur une marche de la roulotte, un gitan joue de la guitare. Son fils, un gamin de dix ans, l'écoute, le visage enfoui dans les jambes de son père. Autour d'eux, les gitans frappent dans leurs mains et poussent le gamin à chanter.

Celui-ci continue d'écouter sans lever la tête. Les autres frappent de plus en plus fort dans leurs mains. Et, tout à coup, le gamin commence à chanter, encouragé par les cris des gitans. Sa voix, d'abord à peine perceptible, s'élève dans la nuit comme une plainte douce, comme un gémissement. La guitare se fait plus éloquente. Plus forts les battements de mains.

Le gamin, yeux fermés, tenant solidement son père par les jambes, l'oreille collée à la guitare, se met alors à chanter flamenco.

Voix déchirante que Bertrand enregistre.

L'humidité est terrible. Elle traverse vêtements et couvertures jetées sur les vêtements. Les feux de bois brûlent mal et font beaucoup de fumée.

La caméra, braquée sur un feu de bois, panoramique sur la gitane qui s'approche du feu à reculons, regarde le feu, y laisse tomber une photographie de Dermit dans Orphée et met sur le feu une marmite de soupe.

Ce plan, tourné à l'envers et au ralenti, à l'image on verra la gitane enlever la marmite, la photographie se reformer dans le feu, sauter aux mains de la gitane, et celle-ci sortir, la photographie à la main.

On a compté sans l'humidité de la nuit.

La photographie, d'abord, refuse de tomber dans le feu. Ramollie par l'humidité, elle s'enroule et tombe toujours à côté.

Francis arme les photographies.

Puis le feu donne des ennuis. Il est nécessaire d'avoir un feu sans flammes, sinon on ne verra pas la photo se reformer. On laisse donc le bois brûler et on attend d'avoir de belles braises rouges pour tourner.

Mais les braises fument. Or, comme on tourne à l'envers, il

est indispensable d'avoir un feu sans fumée, sinon, à l'image, on verrait la fumée rentrer dans le feu.

Exigences techniques qui font la preuve par neuf de cette phrase que Cocteau aime à répéter :

« L'irréalité a des règles strictes. »

On s'acharne sur le feu, afin qu'il ne flambe, ni ne fume. Les pompiers de service eux-mêmes s'en mêlent et essayent de faire un feu sans flammes et sans fumée !... Ce que, par expérience, ils devraient savoir irréalisable. Mais eux aussi, comme les gitans, comme nous tous, sont si bien intégrés à l'atmosphère du film que cette idée ne semble pas une seconde traverser leur esprit. Et comme ils font l'impossible, il apparaît bientôt qu'on peut obtenir du feu sans flammes et sans fumée ! Et on tourne.

La photographie armée tombe bien, se consume lentement et Cocteau est satisfait.

Pendant qu'on prépare le plan suivant, Cocteau nous dit son horreur des objets : machines qui s'enrayent, feux qui font de la fumée, lunettes qui se perdent...

— L'autre jour, je lis une lettre, puis je pose mes lunettes sur ma table. Puis je ne les vois plus. Pendant trois heures, on passe toute la maison au peigne fin. Impossible de les retrouver. *Elles s'étaient cachées sous la table.* Pour les punir je ne m'en suis pas servi pendant un mois !

Les gitans, entre deux plans, se réchauffent à un grand feu sur lequel bout en permanence un chaudron de café. La vieille qui sert le café marmonne sentencieusement :

— La fumée et la mauvaise figure font partir les gens de la maison.

Près du feu, dans une petite remorque, enfouis sous les couvertures et les gilets de laine, deux bambins dorment à poings fermés. La vieille les réveille de temps en temps pour leur faire boire du café.

Vers 4 heures du matin, Cocteau tourne son dernier plan. Il longe un mur. On tourne dans un silence impressionnant. Est-ce le froid, la fatigue? Pendant une minute, j'oublie caméras, gens, gitans et que Cocteau longe ce mur pour les besoins de son film. Sa démarche insolite, son regard inquiet, ses mains qui s'accrochent aux aspirités du mur ne sont plus un jeu. *J'ai l'impression que ça lui arrive vraiment.* Le « Coupez » de Pinoteau me secoue et réveille.

Jeudi 10.

A la table de Cocteau, ce soir, Daniel Gélin et sa femme. Cocteau me fait signe de me joindre à eux. En verve et de très belle humeur, Cocteau raconte cent histoires et anecdotes qui font notre joie. Nous rions tant que, pour un peu, nous en oublierions le dîner.

Il parle de ce qu'il appelle « ses besognes », car ce travailleur infatigable pense déjà à ce qu'il fera après le film, pourtant à peine commencé, à la Chapelle de Londres en particulier, et au théâtre grec du Cap d'Ail. Il ne songe pas un instant qu'il pourrait avoir besoin de repos après les six semaines de tournage du *Testament*. Il me l'a dit au micro :

— Je suis comme Picasso. Si je m'arrêtais ce serait la mort.

Il nous parle alors des divers malaises (aérophagie, douleurs) dont il souffrait encore il n'y a pas si longtemps et dont aucun médecin n'avait pu déceler l'origine. Il raconte que c'est son ami, le guérisseur Mésségué, venu lui rendre visite pendant qu'il décorait la Chapelle de Milly, qui découvrit en l'auscultant une poche d'air, origine de ces malaises qui le gênaient tant pour travailler sur les échafaudages.

Au moment même où il termine son récit, on le demande au téléphone. Il me prie d'aller répondre à sa place.

En écoutant mon interlocuteur, ma surprise est si grande que je lui demande de répéter ce qu'il vient de me dire. Puis, en bafouillant, je lui donne quelques éléments de réponse que je n'aurais certes pas été en mesure de lui donner cinq minutes plus tôt.

Au moment même où Cocteau nous racontait les faits rapportés plus haut, un journaliste de Paris décrochait son téléphone pour savoir de la bouche du poète : « S'il est vrai que M. Mésségué soit le seul praticien qui ait pu jusqu'ici diagnostiquer l'origine des malaises dont souffre Cocteau? Quel était ce diagnostic? Quel était le traitement prescrit? »

Quand je leur rapporte ma conversation avec le journaliste, les Gélin, comme moi, sont frappés par cette bizarre coïncidence qui ne trouble pas Cocteau.

— Cela a été comme ça toute ma vie, dit-il simplement.

Ce soir encore, tournage de nuit. Il fait un peu moins humide que la nuit précédente. Le campement fume. Dans d'énormes cafetières noircies posées sur les feux de bois, des litres de café bouillent, que les vieilles gitanes distribuent généreusement pour tenir éveillée la tribu qui s'apprête à passer une deuxième nuit blanche.

Plans de l'Homme-Cheval regardant passer le poète qui sort du campement, les morceaux de la photographie de Cégeste à la main. De l'Homme-Cheval emboîtant le pas au poète.

Profitant d'un instant de répit que lui laisse le tournage, j'entraîne Cocteau vers ma voiture pour un bref entretien, et lui demande s'il ne craint pas d'effrayer le public par des audaces auxquelles il est peu habitué?

Jean Cocteau. — Il existe à Chauvigny une surprenante église romane. On y découvre, entre autres, un chérubin, véritable ogre barbu à bouche en forme d'as de carreau, en train de dévorer un enfant, alors qu'un autre enfant, sur le chapiteau

voisin, se présente à nous à moitié dévoré par un aigle à bec de cigogne.

C'est en face de tels spectacles qu'on mesure la décadence des arts à notre époque, seul Picasso a réimposé la vie des formes qui s'exprime à l'inverse des formes de la vie. Et Maurras, qui admirait l'art grec, aurait sans doute crié d'horreur devant les totems de l'Art nègre.

C'est en s'éloignant du modèle que le peintre s'en approche. Dans *le Testament d'Orphée,* je m'efforce d'obéir à cette règle qui évite le pléonasme, c'est-à-dire le double raisin d'Appelles. Celui que les oiseaux mangent et celui qui trompe les oiseaux.

Picasso ne trompe jamais personne. Son univers lui appartient et ne calque pas la nature. Il l'oblige à prendre les formes et les couleurs qu'il veut.

Le premier, Luis Bunuel, a retrouvé dans le domaine du film, ces reliefs évanouis. Peut-on oublier *l'Age d'or* et la scène terrible où un homme, fou de douleur, laboure sa chambre avec le soc d'une charrue?

J'ai, moi-même, dans *le Sang d'un poète,* à la même époque, et dans une totale ignorance, d'ailleurs, de ce que faisait Bunuel, découvert la source glaciale de quelques vieux mythes.

Mon film – *le Testament d'Orphée* – ne montre aucun épisode qui puisse se produire dans la vie moderne et c'est en montrant des épisodes imaginaires que je m'approche de la vie — de la mienne — et que j'en donne une image exacte. Vous m'objecterez que le peintre s'adresse à quelques spécialistes du beau et que le film s'adresse à la foule. Mais il n'y a aucune raison pour qu'un certain ordre de films ne s'adresse pas à une petite foule de jeunes qui ne veulent pas revoir à l'écran ce qui se passe entre eux tous les jours.

Puissé-je ne pas décevoir par une rigueur volontaire et une réserve abstraite ceux qui, depuis trente ans, m'expriment leur reconnaissance.

ROGER PILLAUDIN. — Et les autres?

JEAN COCTEAU. — Il y a les autres, oui... Les autres ! Antigone, elle, dit : « Le reste, m'est égal. » Et bien, moi, je dis : « Les autres, ça m'est égal... »

Et Cocteau, qui ne dit peut-être pas cette phrase-là sans regret, retourne parmi les siens, gitans, cinéastes, hommes-chevaux. Tous, près de la roulotte, tendent leurs mains aux feux de bois qui, à cette heure avancée de la nuit, brûlent sans fumer sous le regard des étoiles.

ROGER PILLAUDIN.

Ce texte utilise les émissions *Journal du Testament d'Orphée,* diffusées par la R.T.F. (France I) en janvier-février 1960.

Le cinéma

A BOUT DE SOUFFLE, de Jean-Luc Godard.

A bout de souffle a de la chance. Ce film paraît sur nos écrans au moment où nous attendions un témoignage de la vitalité de la « nouvelle vague ». C'est pourquoi, ni son succès, ni l'accueil de la presse ne doivent nous étonner ; encore moins nous faire illusion. Dans un naufrage la moindre planche doit sembler une merveille.

A l'immoralisme vain de *l'Eau à la bouche* de Doniol Valcroze, où l'érotisme le plus gratuit se mêle au plus faux hermétisme ; aux teintes trop littéraires du *Bel Age*, de Pierre Kast, succède ce torrent d'images, *A bout de souffle*, qui a au moins l'intérêt de ne pas vouloir construire une morale et reste un témoignage dépourvu de toute justification.

Si nous isolions le film de son contexte, notre jugement serait sans doute plus sévère ; mais il ne faut jamais séparer une œuvre de ce qui l'entoure. *A bout de souffle* est-il un film « nouvelle vague »? Certainement oui. Par sa conception, par la qualité de ses images, par le mépris de certaines règles considérées jusqu'ici comme élémentaires dans le récit cinématographique, par son histoire, ou si l'on préfère par la simplicité de son histoire.

Michel (Jean-Paul Belmondo), après avoir volé une voiture à Marseille (son occupation habituelle), se dirige vers Paris à toute vitesse, poursuivi par la police. Un motard le double et, par un réflexe incontrôlé, notre voleur le tue. Ce crime mobilise toute la police. Michel arrive à Paris, où il retrouve Patricia, étudiante new yorkaise dont il croit être amoureux, et cherche une somme d'argent qu'un ami doit lui donner. Son intention est de fuir en Italie avec la jeune fille et l'argent. Mais son destin va suivre un cours plus tragique. Au dernier moment, Patricia le dénoncera à la police ; il sera abattu dans une rue de Montparnasse.

Commençons par la forme. Elle contient quelque chose de vraiment nouveau, qui sert parfaitement le récit : le monde de *A bout de souffle* est vu la plupart du temps à travers les yeux de Michel et par moments seulement à travers ceux de Patricia. C'est-à-dire que le déséquilibre intérieur se traduit par une incohérence dans l'image, par le désordre et le mépris des conventions. Jean-Luc Godard se permet toutes sortes de libertés ; certaines d'entre elles portent, d'autres sonnent faux, mais elles sont dissimulées par la force indéniable de l'ensemble. Ce montage capricieux, ce récit coupé, cette caméra qui a l'air de souffrir d'un incident technique, nous révèle une série de possibilités insoupçonnées. On pourrait en dire autant des dialogues obéissant au même désordre, au même mépris, au même souci d' « épater le bourgeois ». Je ne

doute pas ici de la qualité de certains des effets, mais de leur caractère novateur. Ce que fait Jean-Luc Godard est trop voyant, trop extraordinaire pour qu'on puisse le répéter. Pourrions-nous supporter beaucoup de films comme *A bout de souffle?* Certainement pas. Tout comme *Hiroshima, mon amour*, ce film est rien moins qu'imitable ; et d'ailleurs son auteur lui-même nous promet de se montrer plus équilibré dans son prochain film.

Ceci ne veut pas dire que tout soit nouveau et original dans *A bout de souffle*. Il y a des choses dépassées depuis trente ans, qui n'ont de valeur que par l'anachronisme ; beaucoup d'autres sont monnaie courante depuis le néoréalisme. Jean-Luc Godard ne peut pas prétendre être le premier à cacher sa caméra dans une foule pour tourner une scène, ou à employer comme fond sonore les bruits de la rue, car Bresson l'a déjà fait. Mais cela n'enlève rien à l'originalité de l'œuvre. *A bout de souffle* utilise ces procédés, mais sous un angle nouveau et avec beaucoup d'unité. On dit que pour la nouvelle vague le sujet est seulement un prétexte. C'est peut-être vrai et cela expliquerait en partie la faiblesse dramatique de certaines histoires, mais cela n'empêche pas que le thème demeure quelque chose de fondamental, et surtout de révélateur. Or, nous ne pouvons pas dire que le thème de *A bout de souffle* soit profondément original. Le scénario est de François Truffaut et nous y découvrons la marque des *Quatre cents coups*. Ce Michel pourrait être, quinze ans après, le personnage qu'interprétait Jean-Paul Léaud. Sa révolte contre la société a augmenté ; entre le personnage et son milieu se livre maintenant une lutte à mort. Rien de nouveau là non plus ; c'est la série d'adolescents torturés que, depuis James Dean, le cinéma nous a montrés, sous toutes les latitudes. La jeunesse est à la mode, et la révolte un lieu commun.

Mais peut-être ce personnage que François Truffaut et Jean-Luc Godard nous présentent, se prête un peu plus à notre curiosité par un aspect humain qui peut nous émouvoir, ou du moins ne pas nous laisser indifférents. Il est presque impossible de séparer le vrai du faux, surtout quand le milieu décrit comporte une certaine dégradation humaine, et par conséquent une dose élevée d'inauthenticité. On pourra dire que ce Michel est un pantin capricieux, sans poids ni équilibre, un pauvre homme qui joue avec la mort — et avec la vie — par une inconscience de débile mental. Ce à quoi les auteurs du film nous répondront qu'il y a trop de jeunes comme Michel dans notre turbulent 1960, et qu'ils sont les premiers à le déplorer. En face de l'inversion des valeurs morales que tentent les derniers films de Chabrol — où le blanc est noir et le noir blanc — en face de l'immoralisme raisonné et insidieux de Donio Valcroze, qui met en vogue un libertinage vieux de deux siècles, le témoignage simple de Godard ne peut que nous être sympathique. Mais il y a des scènes intolérables dans *A bout de souffle*.

Michel est un héros sympathique, malgré toutes ses limites. Obsédé par l'idée de la mort, Michel poursuit l'amour. L'amour et la mort sont deux thèmes chers à tout romantisme, et l'œuvre

de Godard serait sans doute pleinement romantique si elle ne manifestait, comme *les Quatre cents coups* un certain goût de l'humour.

A bout de souffle est une tragédie plaisante, une chose profondément pathétique présentée avec le sourire. La jeunesse de 1960 tient à être dure et c'est pourquoi elle cache ses sentiments sous un cynisme d'attitude ; mais nous savons suffisamment qu'il n'y a que les sentimentaux pour avoir la pudeur de leurs sentiments. Michel aime Patricia et cet amour va être la cause de sa mort. Patricia ne veut pas aimer Michel — ce qui est déjà une sorte d'amour — et c'est pourquoi, à la dernière minute, elle le livre. Sa conduite est pourtant l'une des faiblesses du film de Godard, car ses mobiles demeurent dans l'ombre. On devine que Patricia veut le départ de Michel et non sa mort ; mais on ne peut guère dire que ces intentions se dégagent du film. Aussi, le personnage demeurera-t-il prisonnier d'une équivoque, juste avant le dénouement. Il y a d'autres défauts dans le film : notamment cette course de Michel blessé, non parce qu'elle est trop longue, mais parce qu'elle comporte quelque chose d'invraisemblable. Les passants ne donnent pas le moindre signe d'étonnement, ce qui est sans doute un peu fort pour un film qui se veut réaliste.

Il n'en reste pas moins que la nouvelle vague s'est enrichie d'un film intéressant. Au moment où elle entrait dans une crise, *A bout de souffle* lui redonne une confiance encore pleine de doute et de révolte.

Le Trou, de Jacques Becker.

Jacques Becker a fait ses adieux au cinéma avec un grand film. *Le Trou* est un film difficile et passionnant. Deux heures de suspense sur les épisodes d'une évasion, le reportage vécu d'une aventure insolite dont les protoganistes sont cinq hommes qui désirent échapper à l'implacable machine judiciaire. L'histoire, très simple, peut se résumer en deux mots : quatre prisonniers, enfermés dans la même cellule, ont mis au point une ingénieuse évasion. Au moment où le projet va être réalisé, un cinquième détenu arrive qui devra s'associer à l'entreprise. Quand tout est prêt pour la fuite, l'intrus trahit ses quatre compagnons. L'évasion a échoué.

Cependant, ce bref résumé de l'action ne peut nous donner une idée des qualités du film de Jacques Becker et encore moins expliquer l'intérêt passionné que l'œuvre soulève. Il a fallu toute la minutie et tout le talent d'un vrai metteur en scène pour ordonner les éléments de l'histoire, pour équilibrer les différents centres d'intérêt sans que le rythme défaille un seul instant. Comme dans ces difficiles exercices d'équilibre, tout faux mouvement peut perdre l'artiste. Ce film demandait un virtuose.

Ce qui attire d'abord notre attention, c'est le souci de vérité. *Le Trou* conte une histoire réelle ; il exclut toute convention dramatique ; il ne nous épargne pas le moindre détail, la moindre péripétie pour arriver au dénouement espéré. Becker s'est documenté avec autant de soin que s'il avait fait une œuvre scienti-

fique. Tous les détails y sont, jusqu'au plus petit, toutes les réactions, jusqu'à la plus subtile. C'est sans doute pourquoi Becker a voulu partir d'éléments matériels. Il a installé dans les studios une prison où chaque chose a sa consistance réelle, sa forme, sa signification et même son bruit propre : une porte qui se ferme, un verrou que l'on tire, des pas qui s'éloignent dans un couloir. Ce cadre matériel étant prêt, Becker pouvait s'occuper des mœurs, des usages, nous pourrions presque dire des « institutions » qui forment le monde de la prison. La fuite de ce groupe de délinquants supposait qu'ils éludent une quantité d'obstacles auxquels ils devaient se soumettre pour les surmonter vraiment.

C'est peut-être justement ce souci de vérité qui a poussé Jacques Becker à se tourner vers des acteurs non professionnels : Michel Constantin, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier et Mark Michel venaient au cinéma pour la première fois afin d'incarner les cinq hommes en quête de libération.

C'est parce que Becker avait préparé soigneusement son film qu'il lui était difficile de donner vie au récit, de transformer un groupe d'acteurs non professionnels en hommes aux personnalités précises et diverses. Je crois que ce double objectif a été obtenu par une méthode qui tient en deux mots : documentaire et psychologie.

Le Trou est, ne l'oublions pas, un documentaire saisissant sur les préparatifs d'une évasion. Nous assistons à toutes ses péripéties, nous vivons toutes ses angoisses. Le cinéma n'admet pas de « trucs », et encore moins le cinéma de Jacques Becker. Le fait qu'un prisonnier soit capable de dérober deux flacons à l'infirmerie pour faire un sablier ou qu'un morceau de miroir se brise comme il le faut a sans doute une importance décisive. Davantage encore, si les choses ne se passent pas comme prévu, car tout risque alors de sombrer. Becker a dû faire vraiment un trou pour que ses hommes s'échappent de la prison. Tout est visuel dans le film, tout nous arrive par les yeux, les petits détails comme les grands. Tout est vrai, parce que tout doit être vraisemblable. La moindre concession à l'invraisemblance compromettrait le « suspense ». Celui de Becker, contrairement à celui des films d'Hitchcock, ne repose que sur la réalité.

Mais *le Trou* n'est pas seulement un film d'objets, de choses ; n'oublions pas que le chemin ouvert laborieusement par ces hommes, à travers les souterrains de la prison, avec toute l'astuce des vétérans du crime, ne sera finalement pas utilisé. Pourquoi? La réponse est d'ordre psychologique. *Le Trou* ne s'arrête pas au documentaire ; il révèle l'âme des protagonistes. Ceux-ci ne pourront pas s'échapper parce qu'un traître est parmi eux.

Je ne crois pas qu'on puisse accuser Jacques Becker d'escamoter les valeurs morales pour ce simple fait qu'il nous présente des héros voulant se jouer de la justice, alors qu'ils ont été emprisonnés à cause de leurs crimes. Leur échec final justifierait une moralité classique dans les films policiers : la justice triomphe toujours. Du point de vue dramatique, nous devions être forcément du côté des évadés ; et cela se comprendrait même du point

de vue psychologique, non pas tellement à cause de l'évasion que de l'esprit dans lequel elle se réalise. En faisant abstraction des mobiles, le groupe des prisonniers offre un bel exemple de solidarité humaine, de sacrifice et de générosité qui représentent sans nul doute une valeur positive.

En face d'eux, nous avons la figure du cinquième prisonnier : Gaspard. Celui-ci est pour un certain temps englobé dans la solidarité de ses camarades ; il entre dans le jeu mais peut-être pour la première fois de sa vie, il se laisse gagner par un sentiment communautaire qui l'amène à dominer son égoïsme d'enfant gâté. Gaspard est le contrepoint dramatique de l'histoire. Son caractère a un relief particulier car il éclaire ceux des autres. Ses réactions sont sincères, mais il finira par succomber. Nous croyons que là non plus, les valeurs morales ne sont pas escamotées. La délation de Gaspard, que nous ignorons jusqu'au dernier moment du film, est condamnable car il ne la commet pas pour épargner la justice, mais pour s'épargner lui-même. Il n'est pas capable de tenir ses responsabilités.

C'est ainsi que *le Trou* dépasse le simple récit d'une évasion pour entrer dans les zones plus profondes de la psychologie humaine, pour nous montrer les mobiles secrets d'un choix fait dans l'incertitude. Gaspard dénonce pour être sauf mais en même temps, nous pressentons que son geste aura de terribles conséquences. La compassion que lui manifeste l'un des prisonniers, dans ce film où le dialogue est réduit au minimum, est une preuve de la bassesse de son acte. Cet incident tragique nous semble déjà une morale suffisante pour l'histoire de Becker. Elle est symbolique cette cellule isolée où l'on enferme le traître ; elle doit être la récompense de sa bonne conduite ; en réalité, elle est le châtiment de sa déloyauté. Ajoutons que les acteurs sont admirablement dirigés. Les types sont définis par leur physique, mais à partir de là, Jacques Becker a réussi cette chose extraordinaire : leur donner une âme. La dernière bataille livrée par l'auteur de *Casque d'Or* a été couronnée de succès. On apprécie toujours de ne pas avoir besoin d'utiliser l'émotion du moment pour faire l'éloge d'un homme qui vient de disparaître.

GEORGES COLLAR.

D'un livre à l'autre

ROMAIN-ROLLAND : CHÈRE SOFIA (1).

C'est le deuxième recueil des lettres de Romain-Rolland à Sofia Bertolini. Il couvre la période qui s'étend de 1909 à 1932. Les lettres de Mme Sofia Bertolini ne figurent pas dans l'un ou l'autre des deux volumes, mais nous savons que la publication — le texte ayant été établi par Mme Marie Romain-Rolland — a reçu l'agrément de la correspondante de l'auteur de *Jean Christophe*. L'absence d'un des interlocuteurs enlève pourtant quelquefois à ces pages un peu de clarté. Ce qui est sûr, c'est que ces lettres témoignent d'une amitié très profonde et qui reste vivace en dépit de divergences dont les événements sont, pour une bonne part, responsables.

Pendant la guerre 1914-1918, la situation respective des correspondants rendait le dialogue malaisé et aussi plus délicat. Il semble que Sofia n'ait pas été insensible aux séductions du mussolinisme. En outre, sous l'empire de diverses circonstances, elle était revenue à la foi catholique. Et Rolland qui tient, en maintes occasions, à s'affirmer d'esprit très religieux, n'entendait pourtant s'attacher à aucune Église.

Il se garde bien d'ailleurs, tout en exprimant son point de vue, de rien dire qui puisse paraître une désapprobation. Au contraire. « Pensez-vous, écrit-il dans une lettre de juillet 1930, que j'irais me fâcher contre une amie, parce qu'elle ne pense pas comme moi? » Et il ajoute : « J'aime que chacun pense librement ce qu'il pense naturellement. Je ne demande rien de plus aux autres que d'être loyaux avec eux-mêmes, comme je le suis. Quant à savoir qui de nous a raison — (probablement aucun de nous !) — je m'en remets aux Grandes Lois éternelles. »

La confiante sincérité du ton fait le charme de cette correspondance. Romain-Rolland s'intéresse à tout ce qui touche sa « chère Sofia » : santé, vie familiale, menus incidents quotidiens, répercussions des événements internationaux. Il tient au courant cette femme évidemment cultivée. Il lui indique des lectures. (Connaît-elle certaines œuvres de Tolstoï, de Selma Lagerlof? Pour sa part il aime beaucoup et recommande Dickens, et aussi *Henry Esmond* de Thackeray. Il parle avec chaleur d'Alphonse de Chateaubriant qui allait devenir l'auteur de *Monsieur des Lourdines* et de *la Brière* et dont il salue le jeune talent.)

En même temps, ces lettres constituent une sorte de journal

(1) Albin-Michel, édit.

de Romain-Rolland. On y assiste à ses efforts, à ses démêlés. Il nous rend témoins de la bataille littéraire autour de *Jean Christophe*, si discuté en France, tandis que sa montée à l'étranger est rapide. Il est souvent question aussi de *Colas Breugnon*. Dans ce personnage, Romain-Rolland a mis beaucoup de lui-même. On le sait par les confidences du *Voyage intérieur*. Il a libéré là une certaine partie de sa nature que les autres œuvres ne laissaient pas soupçonner. Peut-être aussi a-t-il pris pour modèle son père, joyeux Nivernais mort à quatre-vingt-quinze ans, et dont il considérait la robuste verdeur avec l'admiration d'un homme de santé médiocre. La famille Rolland était, du reste, fort unie. Il parle avec la plus tendre et délicate affection de sa sœur et de sa mère — « ma compagne de toute la vie, ma confidente et mon appui » — écrit-il au moment de sa mort.

Dans ces lettres passent les figures de nombreux hommes célèbres : Brandès, Spitteler, André Suarès, Sinclair, Mahler, Stefan Zweig, Claudel : « un des grands poètes français », et aussi les amis hindous : Tagore, Gandhi. Rolland était vraiment à l'affût de la vie intellectuelle du monde, largement ouvert à tous les courants, à toutes les pensées. Quelque jugement qu'on puisse porter sur l'attitude qu'il a voulu prendre au-dessus de la mêlée, les lettres qu'il écrit pendant cette période interdisent de lui prêter la moindre bassesse d'âme.

Tout le recueil est plein d'ailleurs de réflexions qui aident à mieux comprendre dans leur complexité l'homme et l'écrivain. Souvent, on s'en est fait une image simplifiée. Romain-Rolland s'en est plaint et même il a parfois traité sans aménité les « rollandistes ». Les propos qu'il tient, causant familièrement avec Mme Bertolini, montrent combien il était libre d'esprit. Dès 1909 il écrit : « L'art de l'Allemagne à soulever contre elle la haine de toute l'Europe est vraiment incomparable. Cela ne tient pas tant à ce qu'elle fait qu'à la manière dont elle le fait... Il est inévitable que l'Europe en vienne aux mains, tôt ou tard, avec le germanisme. »

Ailleurs, il explique ses hésitations à renoncer à son poste universitaire pour se consacrer uniquement à la littérature. Et il ajoute, ce qui ne laissera peut-être pas d'étonner certains : « Il est bien possible qu'une Révolution se charge de trancher les choses. Si mes bons amis les syndicalistes s'emparent du pouvoir, il y a tout lieu de croire que nous n'aurons plus qu'à émigrer ; et il faudra bien gagner sa vie d'une autre façon (ou de la même), en Suisse ou en Italie. »

Bien sûr, il ne faudrait pas solliciter les textes pour en composer une image que le modèle désavouerait et qui serait du reste un portrait certainement inexact d'un esprit de cette sorte. Mais son vœu profond, Romain-Rolland l'a sans doute exprimé en 1909 : « Plus je vois autour de moi (dans l'Europe entière), le déséquilibre des pensées, les exagérations de l'art et de la politique, le manque de santé intellectuelle et morale commun à presque toute notre époque, plus je sens la grandeur et le bienfait de l'harmonie de l'âme, que Gœthe réalisa, dans une époque non moins

troublée et que nous devons tâcher, à notre tour, d'accomplir en nous et de rayonner sur les autres. »

Et voici, comme un écho — un écho attristé — une pensée de 1915 : « Ce n'est pas assez d'être un brave homme ; il faut être un homme brave et avoir l'âme grande : ce n'est pas une denrée courante sur le marché. »

ABBÉ DESGRANGES : CARNETS INTIMES (1).

Le nom de l'abbé Desgranges n'est pas oublié. La place qu'il occupa dans le monde politique, son long séjour à la Chambre où il siégea pendant trente ans, une activité qui défiait la fatigue et les ans, l'avaient fait connaître dans des milieux fort éloignés les uns des autres. Pourtant, comme il advient assez souvent, cet homme populaire était un homme mal connu. Son activité même contribuait à lui donner une figure qui n'était pas sa figure réelle. Car une part de sa vie — la plus intéressante peut-être — demeurait ignorée. Peut-être ne l'eût-on jamais connue s'il n'avait tenu ses *Carnets intimes* qu'on publie aujourd'hui et auxquels Mme Denise Aimé-Azam a donné ses soins attentifs.

Un volume prochain montrera le chanoine Desgranges au Parlement et permettra de le suivre en quelque sorte au jour le jour, tandis qu'il fut député du Morbihan. Sans anticiper sur ces Carnets à venir et dont l'intérêt n'est pas douteux, on peut dire que les premiers offrent déjà un document de prix.

D'abord au point de vue historique. L'abbé Desgranges, qui devait inscrire à son actif plus de trois mille réunions contradictoires, débuta dans ses batailles de tribune à une époque où sévissait un anticléricalisme virulent. Il était extrêmement doué pour la parole publique et arriva rapidement à la maîtrise, à une « manière » personnelle dont l'effet sur les foules était considérable. L'anarchiste Sébastien Faure qui parcourait la France pour y propager ses doctrines — et son talent d'orateur était indéniable — trouva en lui un adversaire tenace et qui, si l'on ose dire, « faisait le poids. »

Ce journal d'un conférencier populaire fourmille de détails pittoresques. Il est en même temps le récit d'une crise qui secoua profondément les catholiques de ce pays et marqua la politique française : celle du *Sillon*. L'abbé Desgranges y fut intimement mêlé et cette « affaire » revit dans ces notes jusqu'à la rupture avec Marc Sangnier et à la condamnation par Rome, en 1910, du mouvement dont celui-ci avait été le promoteur.

Mais l'intérêt historique de cet ouvrage n'est pas le seul. La physionomie morale véritable de l'abbé Desgranges est, disions-nous, mal connue. On ne supposait guère, en effet, que ce robuste tribun, ce commis voyageur en éloquence, qui, pour les exigences de son apostolat, parcourait sans cesse les routes, ne trouvant pas toujours gîte confortable et table choisie, et s'accommodant de ce

(1) Édit. La Palatine.

qu'il trouvait (et pourtant, il l'avoue franchement, il n'était insensible, à l'occasion, ni à un fin repas ni à un vin de marque), on ne supposait pas que cet homme d'une puissante vitalité et qui semblait ignorer le repos, fût un contemplatif. Cela est pourtant. L'abbé Desgranges donnait beaucoup à la vie intérieure. Ce n'est certes pas à lui qu'on pourrait reprocher de ne pas faire oraison. Il n'avait pas de joie plus vive que de faire retraite dans une abbaye, Septfons étant sa préférée. Il en repartait « rechargé » pour d'autres efforts, d'autres luttes, qui allaient mettre à dure épreuve sa vigueur intellectuelle et physique, sa santé. Et quand ces retraites lui étaient impossibles à cause de ses occupations, il pratiquait soigneusement la « révision de vie ».

L'orateur, le politique bien informé et s'acquittant parfois de délicates missions, n'avaient pas laissé apparaître le prêtre avec sa ferveur et son obéissance, et non plus l'homme sensible à l'art, à la beauté des paysages. Il y a des croquis fort réussis dans son pèlerinage en Palestine.

DUC DE CASTRIES : LE TESTAMENT DE LA MONARCHIE (1).

Gœthe a bien vu, au soir de Valmy, que l'histoire prenait un nouveau tournant. De la Révolution un autre monde allait surgir. Cette transformation eut-elle le caractère d'une impulsion irrésistible, d'une explosion soudaine? En réalité, elle fut précédée par une suite d'événements qui s'échelonnent au long du règne de Louis XVI et qui marquent le déclin et la fin de la monarchie absolue. Ce passage à un nouveau système politique, le duc de Castries l'étudie dans le volume qu'il a intitulé *l'Agonie de la royauté*. Les événements qu'il y relate auraient-ils pu être évités? Sans doute, estime l'historien, dans certaines conditions.

La structure politique de la France exigeait indiscutablement des modifications. Elles étaient reconnues nécessaires et quand survint 1789, la marche des revendications s'était accélérée de telle sorte que des décisions ne pouvaient plus être éludées. Mais y avait-il là péril mortel pour la royauté? Le duc de Castries ne le pense pas. « En 1789, écrit-il, les Français n'étaient pas républicains. » La monarchie semblait assez solide pour traverser la crise sans y périr. Encore fallait-il faire quelque chose. Mais pour prendre des décisions qui eussent préservé le trône tout en créant un ordre nouveau, il eût fallu un autre souverain que Louis XVI. Il est l'exemple de l'insuffisance des bonnes intentions quand le caractère fait défaut. Un monarque énergique, poursuivant ses desseins avec fermeté, « sans crainte de mécontenter les plus favorisés de ses sujets » eût peut-être changé le cours des choses.

Sévère pour le roi, le duc de Castries l'est plus encore pour les privilégiés. Non seulement ceux-ci se refusèrent à acquitter à temps leur part des charges publiques, mais ils ne voulurent pas accorder à la bourgeoisie la place qu'elle réclamait. Il y eut en 1786-1787

(1) Fayard, édit.

une véritable révolte de l'aristocratie contre laquelle Louis XVI essaya de réagir. D'autres causes jouèrent aussi. On jugea nécessaire d'avoir recours à l'arbitrage des Trois Ordres qui composaient la nation, une société fondée sur l'inégalité. Sept semaines suffirent pour transformer les États généraux en Assemblée nationale.

Tout le monde, juge le duc de Castries, fut plus ou moins perdant dans cette subversion, hors la bourgeoisie. Pourtant, ce n'était pas pour elle que noblesse et clergé avaient cru travailler. Et l'on comprend le mot empreint d'amertume de Talleyrand, contraint de fuir la France et de passer en Angleterre : « On ne m'y reprendra plus à faire une révolution pour les autres ! »

Neuf années ont conduit la royauté à sa fin et le roi à l'échafaud. Neuf autres années avaient été occupées par le développement d'une action diplomatique et militaire qui permit à la France de reprendre une place prépondérante dans le domaine international. Durant cette période, que clôt le Traité de Versailles du 3 septembre 1783, les colonies anglaises d'Amérique avaient accédé à l'indépendance. Les États-Unis étaient nés avec l'appui de la France. Événement d'une importance considérable et dont les conséquences n'ont pas cessé de se faire sentir.

Cette histoire de l'indépendance américaine, le duc de Castries lui a consacré un volume qui fait pendant à celui que nous venons d'analyser. Ainsi a-t-il pu brosser un tableau complet du règne de Louis XVI. Pour écrire cette étude d'ensemble, il était particulièrement bien placé. Détenteur en effet des archives personnelles du maréchal de Castries, le ministre français de la Marine au moment de la guerre de l'Indépendance, il est aussi possesseur des archives du duc de Guines qui fut ambassadeur du roi en Angleterre au moment de la révolte des colonies américaines. Ces précieux papiers — d'autres qui sont aussi en sa possession comme l'histoire des campagnes de l'armée du comte de Rochambeau, 1780-1783 — joints à des recherches étendues, ont permis au duc de Castries d'écrire un livre étoffé et attachant. Son étude du rôle de Vergennes est d'un intérêt tout particulier.

JULES ROMAINS : MÉMOIRES DE MADAME CHAUVEREL (1).

Poursuivant le récit de la vie et de la carrière de celle qu'il a nommée ailleurs *Une Femme singulière*, M. Jules Romains nous livre le deuxième tome des *Mémoires de Madame Chauverel*. C'est donc — avec *le Besoin de voir clair* — quatre livres consacrés à ce personnage trouble et à son entourage vus sous des éclairages différents. Et nous ne savons certes pas tout de Mme Chauverel et de ses aventures. Mais le saurons-nous jamais, dût la série s'allonger encore? Car il n'est pas certain que la rédactrice de ces Mémoires y ait mis le point final. Ils paraîtraient d'ailleurs, en ce cas, incomplets, et nous laisseraient, sur notre faim. Cela est

(1) Flammarion, édit.

peu probable. Elle-même envisage, aux dernières pages du présent volume, de leur donner une suite. Pour nous éclairer davantage ou pour mieux embrouiller une histoire qui est loin d'être limpide? Car la narratrice, en dépit de son cynisme, pèche parfois, semble-t-il, par omission. Et l'on peut bien supposer qu'elle donne çà et là des « coups de pouce » à son avantage.

Le roman de M. Jules Romains garde, en se développant, le ton détaché, l'ironie narquoise qui font son agrément. Peu à peu, le personnage principal s'impose, se « typifie ». Et c'est en même temps un curieux document d'histoire sociale.

ROGER DARDENNE.

Le sixième jour

« — Où va-t-on? s'inquiéta-t-il?
« — Vers la guérison.
« — C'est loin?
« — C'est devant nous. »

Le choléra sévit. Au sein des campagnes, des familles entières sont déjà décimées. Des villages sont voués à l'abandon. La ville quelques cas mis à part, a, jusqu'à présent, été épargnée.

Dans un faubourg vivent la vieille Om Hassan, son mari Saïd et son petit-fils Hassan. Saïd, aïeul diminué, n'intéresse plus la femme ; l'enfant, au contraire, dernier de la race, est son trésor. Or, voilà qu'un jour, Selim, le maître d'école, tombe malade. L'ambulance municipale l'emmène à l'hôpital. Plus jamais on n'entendra parler de lui. Peu après c'est au tour d'Hassan d'être frappé. Va-t-il, lui aussi, mourir? L'aïeule repousse cette pensée affreuse mais, dans le même temps, elle se refuse à le confier aux infirmiers ; sait-on ce qu'ils font aux malades? Elle entend rester près de lui. Mais, chez elle, ce n'est pas possible. Les services publics, alertés, enverront l'ambulance. Il faut donc cacher le petit. Une nuit, Om Hassan le conduit, dans une petite charrette à bras, au centre de la ville. Là, parmi la multitude et grâce à la complaisance d'un étudiant, elle le dissimule, au sixième étage d'un immeuble, dans une chambre de lessive. Le mal, cependant, progresse. Tous les symptômes du choléra sont désormais réunis. Que faire? Om Hassan se souvient que, lorsque Sélim est tombé malade, il a dit : « C'est le sixième jour qu'opère le destin ; alors se livre le combat décisif entre la vie et la mort. » Om Hassan s'accroche désespérément à cet espoir : « Au sixième jour, Hassan ressuscitera » et, parce que l'enfant a toujours rêvé de voir la mer, elle décide de le conduire jusque-là. Le choc de plaisir qui sera le sien contribuera à le sauver. Par la médiation d'un montreur de singes, Okkasionne, elle parvient à déposer son fardeau, enveloppé dans un ballot de linge, sur la barque d'Abou Nawass qui va descendre le fleuve. Mais tant de tendresse, tant de dévouement seront inutiles. Au sixième jour, quand la mer se dessine dans l'aube, l'enfant a cessé de vivre et Om Hassan elle-même, emportée par la fatigue et le désespoir, n'a plus à douter de son propre destin.

C'est tout. Oui, c'est là toute l'histoire. Mais celui qui l'a lue, sait bien qu'il ne l'oubliera plus et qu'il emportera « dans l'éternité », comme eût dit Renan, les héros pitoyables de ce drame poignant.

D'abord, cet enfant de huit ans dont le ventre se creuse et le regard s'éteint. Puis, le taciturne batelier et son aide Dessouki. Et encore l'étudiant qui rêve, accoudé à sa fenêtre : « Une femme marche dans l'impasse, c'est Om Hassan. Que tient-elle ainsi? S'il descendait lui donner cet argent qu'il garde au fond d'un tiroir pour acheter son costume neuf? On n'est jamais assez généreux. Mais quel effort pour descendre, pour appeler, pour courir... » Et Om Hassan elle-même : « Jamais, dit-elle à l'enfant.Nous allons partir. N'aie pas peur. Ni les horreurs, ni la mort ne nous rattraperont... L'ombre, c'est la maladie du soleil, et, rappelle-toi, le soleil gagne toujours. Toi, tu es mon soleil. Tu es ma vie. Tu ne peux pas mourir. La vie ne peut pas mourir. » Enfin, et peut-être plus encore, le maître de Mangua, l'étonnant montreur de singes, car lui essaie de tirer du drame qui l'entoure une philosophie. Il a dû prendre également place sur la barque qui descend le fleuve. C'est un homme simple mais fin et qui se croit raisonnable. Comme Don Fabrice Salina, dans cet autre roman méditerranéen qu'est *le Guépard*, il cherche à comprendre. Mais peut-on finir par comprendre? D'abord, cette vieille stupide l'irrite : « Crasse, ignorance. Ces femmes des campagnes sont pourries de préjugés ! » Mais, touché à son insu par la noblesse de cette conduite, la foi sublime qui s'y manifeste, il pense aussi avec humilité : « Je me vantais de connaître la vie, les humains, il me reste beaucoup à apprendre. » Sur quoi, il conclue, d'un haussement d'épaules : « Avec un peuple tel que celui-ci, jamais nous n'en sortirons... Après tout, je m'en fous. La vie est une corde tendue, un fol équilibre ! Il faut la prendre en se balançant d'un pied sur l'autre. Pas la peine de trop regarder ce qui se passe autour de soi, sinon gare à la chute, on s'écroule avant que son heure ait sonné... »

Un livre ciselé (1)... Je le comparerais volontiers au *Vieil homme et la mer* et nul n'ignore que *le Vieil homme et la mer* est un chef-d'œuvre. L'un et l'autre se ressemblent par l'unité de ton et d'action. Ici, le moment où se déroule l'action n'est pas indiqué. Qu'importe puisque les sentiments humains restent immuables. Les lieux eux-mêmes restent un peu irréels. On sent, plus qu'on ne sait, qu'il s'agit de l'Égypte et que le fleuve qui conduit à la la mer est le Nil. Pour nous qui savons (ou qui croyons savoir) ce qu'il fallait faire, l'ignorance d'Om Hassan a de quoi révolter. Insensée ! Mais, dans le même moment, son dévouement animal nous attendrit, parce qu'il est un sentiment pur, un sentiment vrai.

A la page de garde, Andrée Chedid a mis, pour exergue, ce mot de Platon : « Écoute... Toi, tu penseras que c'est une fable, mais selon moi, c'est un récit... » Seul, en effet, un récit peut donner à ce point une impression de vérité.

ALBERT DELAUNAY.

(1) Andrée CHEDID, *le Sixième jour*. Roman. Julliard édit. 1960.

Sur la pièce d'époque

... Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Sans aucun doute, pour un coup d'essai, *Château en Suède* est un coup de maître.

Maître en quoi? Voilà la question.

Dès les premières répliques, le spectateur *marche* et il *marchera* jusqu'à la fin. Mme Françoise Sagan le mène par le bout du nez ; il est consentant et même content. La pièce s'impose immédiatement par son style, ce style de théâtre qui permet aux comédiens de parler pour nous tout en ayant l'air de parler entre eux. Au cours de cette soirée, pas un instant d'ennui, pas une minute d'inattention, pas une sensation de pesanteur. On dira peut-être que la technique de Mme Françoise Sagan est encore rudimentaire : les personnages entrent et sortent à son commandement ; si cela l'arrange, nous verrons une porte entrebâillée et le monsieur qui écoute ce que l'on a envie de lui faire savoir. Mais ne prenons pas trop vite pour maladresse une certaine indifférence aux habiletés de l'artisan qui représente peut-être ici une habileté de l'artiste.

« Souvent, écrit Nietzsche, les artistes ne savent pas ce qu'ils peuvent le mieux. » Or, Mme Françoise Sagan paraît le savoir et même le savoir d'instinct. Sa pièce est une suite de courtes scènes échelonnées sur plusieurs mois ; ce sont des prises de vue si habilement choisies qu'il est inutile de les lier : la continuité est obtenue par leur simple succession. Elles se déroulent, d'autre part, dans un monde lointain et volontairement chimérique où l'auteur est complètement libéré de la superstition de la vraisemblance : *Château en Suède* sera désormais aussi symbolique que « château en Espagne », pour symboliser, d'ailleurs, des rêves très différents. Ainsi affranchie des servitudes d'une réalité trop quotidienne, Mme Françoise Sagan se meut avec une parfaite aisance du vaudeville au mélodrame, ou mieux, du faux vaudeville au faux mélodrame, rappelant parfois Jean Anouilh, parfois ce Bernstein de l'Atelier que fut, à ses débuts, Stève Passeur, toujours elle-même, d'ailleurs, et jamais plus inimitable que dans sa manière d'imiter.

Que voulez-vous de plus? dira-t-on. Rien, vraiment, sinon que l'on ne parle pas d'une œuvre à deux dimensions comme si elle en avait trois.

Nous sommes donc dans un château du nord de la Suède : « Il me fallait de la neige, beaucoup de neige pour isoler mes personnages », déclare l'auteur qui aurait pu ajouter : et nous transporter

par l'imagination dans un pays lointain où il n'y a point de médecins de l'état-civil pour délivrer des permis d'inhumer. La géographie ne suffisant pas à créer pareil dépaysement, on a recours à l'histoire : ce qui, dans l'*Henri IV* de Pirandello, est la conséquence d'une folie, sera ici celle d' « une lubie ». Le domaine est la propriété d'Agathe et de son frère Hugo ; or la première manifeste son refus du monde moderne en imposant à tous les habitants du château la mode de l'ancien régime : « Nous sommes au siècle de nos vêtements », pourra dire un des personnages, la fin du XVIIIe siècle, si j'ai bien compris. Avec un sens très juste des exigences de son dessein, Mme Françoise Sagan a heureusement choisi le faux temps de son faux vaudeville mâtiné de faux drame. Les costumes évoquent les derniers jours d'une époque légère, sinon telle qu'elle fut, du moins telle que nous nous plaisons à l'imaginer, où le libertinage de l'esprit est devenu plus une élégance qu'une philosophie, où le libertinage des mœurs se colore en douceur de vivre.

Une idée burlesque crée la situation fondamentale. Le divorce étant inconcevable dans son milieu, Hugo, pour épouser Éléonore, a séquestré sa première femme après avoir annoncé sa mort. Cette dernière a pu, d'une fenêtre du château, assister à son enterrement. Sous le surnom d'Ophélie, et par la grâce d'une douce demi-folie, elle vit donc sous le même toit que le nouveau ménage. Agathe, la sœur d'Hugo, et le parasite Sébastien, frère d'Éléonore, connaissent, seuls, le secret de l'étrange maisonnée. Dès qu'un visiteur arrive, il faut cacher Ophélie, ce qui devient assez compliqué avec le beau cousin qui, par amour d'Éléonore, renonce au veston et au chandail, puis se laisse surprendre par l'interminable hiver. A une scène ou deux près, la pièce se joue en présence de la mère, paralysée, aveugle, sourde, muette ou simulant toutes les infirmités qui l'isolent ; « qui a rangé mère? » demande la belle-fille nº 2 sur un ton qui signifie : ce fauteuil occupé ou vidé est le symbole de la famille, toujours présente et pourtant absente, n'ayant le choix qu'entre le néant et la complicité.

Cette histoire à dormir debout aurait pu être le prétexte d'aventures où poésie et vérité auraient tissé un conte fantastique et cruel. En fait, l'auteur a profité de toutes les facilités qu'elle peut offrir à une femme d'esprit. Comme tout est simple dans ce château si curieusement suédois ! Ici, chacun se connaît « jusque dans le repli de l'amour de soi-même » : il est, d'ailleurs, si complètement déplié, l'amour de soi-même, qu'il n'a plus de replis. Paul Valéry disait aussi : « jusque dans les secrets que je crains de savoir » : c'est là une crainte qui n'effleure pas l'âme de nos héros... Leur lucidité les dispense même d'avoir une âme : ils se voient tels qu'ils sont car ils sont tels qu'ils se voient, et rien de plus. Ceux-là, l'inconscient ne les encombre pas ! Leurs « complexes » sont si, définitivement dénoués qu'on se demande s'ils furent jamais noués. Dans une page déjà citée, Nietzsche écrit de Wagner : « Il connaît un accent pour ces minuits de l'âme, secrets et inquiétants ...» : il ne semble pas que Mme Françoise Sagan connaisse cet accent.

Les bons sentiments ne font certes pas la bonne littérature ;

pourtant, leur présence donne aux mauvais une profondeur et une intensité dramatique qu'ils risquent de perdre quand l'absence des bons ne permet plus même de les dire mauvais. Il y a un cynisme simpliste comme une innocence simpliste et il ne paraît pas moins artificiel que celle-ci.

C'est peut-être pourquoi, avant même d'apparaître comme une pièce qui date, *Château en Suède* est une pièce qui porte sa date.

Pour inaugurer sa direction artistique du Palais-Royal, M. Jean Meyer a repris et mis en scène *la Fleur des pois*. Ici encore, quel style de théâtre ! quel premier acte d' « exposition » ! Les mots dictent les attitudes, les gestes, les jeux de physionomie. Il y a dans la satire une telle franchise et une telle honnêteté que l'auteur fait rire sans profiter d'un sujet scabreux pour viser bas. Oui, on revoit avec plaisir la comédie d'Édouard Bourdet, mais comme une pièce « d'époque ». Pourquoi ses couleurs ont-elles passé?

Serait-ce parce que le milieu dont Bourdet s'est fait le peintre n'existerait plus ou du moins que les modèles pris dans ce milieu seraient moins voyants? Avouons que la plupart des spectateurs seraient bien incapables de répondre à pareille question, car ce milieu n'a pour eux d'existence que par le théâtre et le roman... Le citoyen moyen n'a pas l'occasion de rencontrer tous les jours un Toto duc d'Anche ni une princesse Zaza ; à ses yeux, ces gens et leurs pareils jouissent d'une existence essentiellement littéraire, ce qui veut dire : précaire. Aujourd'hui, ils se retrouvent sur la scène portant sur leur visage comme sur leurs vêtements la marque du temps qui use. Mieux que tout discours, une soirée au Théâtre Hébertot fera sentir, dans un contraste saisissant, la différence entre une œuvre qui est « d'époque » et une qui ne l'est pas : le Dr Knock est venu à l'existence par la littérature, bien sûr, mais il survit sans vieillir parce que son existence de personnage n'est pas chose purement littéraire.

Qu'Éléonore et Sébastien soient les prototypes, stylisés par la fable, de jeunes femmes et de jeunes hommes qui fleurissent dans la société contemporaine, ce petit monde d'aujourd'hui est tout de même bien petit quand on regarde la carte du grand. Il apparaît en gros plan dans les actualités littéraires et cinématographiques : il y restera tant que la curiosité l'y maintiendra. Le jour où le bon bourgeois les aura assez vus, les champions de l'immoralisme à froid cesseront d'être « un bon sujet », même si, comme c'est probable, ils demeurent tout aussi nombreux dans la réalité. Telles sont les vicissitudes de l'existence littéraire ou cinématographique. *Château en Suède* fera une brillante carrière au théâtre de l'Atelier à la faveur d'un faux accord : ce qui est, pour l'auteur, une vision surtout éthique de la vie, est pour la grande majorité des spectateurs une vision surtout esthétique. C'est pourquoi, même quand il sera encore habité, le style 1960 de ce château pourrait bien assez vite devenir « d'époque ».

Après les jeux raffinés de *Château en Suède*, on jugera moins sévèrement la naïve brutalité de *Goût de miel*, l'œuvre de la « Sagan

britannique ». Entre Mlle Shelagh Delaney et Mme Françoise Sagan, il n'y a, d'ailleurs, aucune ressemblance, en dehors d'un fait sûrement extérieur : l'une, dans le roman, l'autre, dans le théâtre, ont manifesté une réelle maîtrise à l'âge où d'autres font leur apprentissage. Fille d'un chauffeur de taxi londonien, la jeune dramaturge anglaise nous conduit dans les taudis d'un grand port, dans un monde misérable où l'on s'amuse à bon marché et où l'on paie cher le droit de vivre malheureux, où il y a une question du pain quotidien et où la présence de l'enfant est quelque chose d'important. En travaillant à la mise en scène de cette pièce, Mme Marguerite Jamois ne pouvait pas ne pas penser à *Maya*. Les personnages masculins sont inconsistants ; trop jeune pour avoir des scrupules d'artiste, trop instinctive pour se soucier de ce que l'histoire du théâtre pourrait lui apprendre, Mlle Shelagh Delaney écrit, sans le savoir, un mélodrame romantique par la sensibilité qui l'inspire et naturaliste par la représentation qu'il exige. En quittant le Théâtre des Mathurins, on se demande s'il était vraiment urgent de faire connaître au public français sa première pièce, s'il n'eût pas été plus raisonnable de lui faire confiance et d'attendre qu'elle tienne toutes les promesses de son coup d'essai. Mais, ceci dit et une fois reconnue la part qui revient sur la scène aux étonnantes compositions de Mmes Lila Kedrova et Huguette Hue, *Goût de miel* a la vigueur et la puissance visionnaire des œuvres qui jaillissent d'une émotion vraie. Si artificielle que puisse nous paraître l'expression, n'oublions pas qu'elle parut naturelle à cette « moins de vingt ans » : il en reste un « je ne sais quoi » dans son drame qui est la marque d'un tempérament et d'un caractère.

HENRI GOUHIER.

Journal

VIRGILE

Filles des nombres d'or
Fortes des lois du ciel
P. VALÉRY.

Je ne sais si on relit encore Virgile, lorsqu'on prend de l'âge. Et comme on ne le lisait guère à l'École, Virgile, ainsi que tout auteur considérable, tombe sur un point mort. J'entends ici par *lire* cet acte d'attention distraite qui ne passe rien, qui suit chaque sillon : lecture que justement Virgile recommande, puisque *l'alexandrin* est fait pour bercer l'attention par ses recommencements, avec l'espoir, j'imagine, de faire surgir une rare extase. Péguy, dans *Ève* ou dans ses *Quatrains*, cherchait aussi à endormir et à capter l'attention par le retour indéfini.

Enfant, on me taillait dans Virgile certains passages qu'il fallait préparer, commenter, réciter enfin. Désormais, nul ne peut me contraindre. Et Virgile m'enveloppe comme un parfum, comme une atmosphère : je le respire beaucoup plus que je ne le connais. Il est en moi une certaine manière de rêver à l'état d'éveil ; et sur ce rêve se détachent les vers que je sais par cœur, qui ont traversé plus de quarante ans et qui se sont vérifiés de toutes mes expériences.

Virgile, il a d'abord fallu l'apprendre par mémoire et dans l'ennui. Plus que tout autre, il occupe les premières assises du souvenir. Il était devenu ma première musique.

Et lorsque j'eus pour maître André Bellessort (au temps où il préparait devant nous pour Budé son édition de l'*Énéide*) je vis le traducteur au laboratoire. Bellessort n'était pas érudit en latinité. Mais il *sentait* Virgile et il *savait* le français. C'était une aubaine de voir ce professeur de latin cherchant avec scrupule, avec bien de l'hésitation, avec sueur (ce colosse peinait physiquement) le mot le plus virgilien de notre langue : celui qui pourrait donner à Virgile en français, cette langue morte, une seconde vie atténuée et ombreuse.

En 1917, j'avais eu à traduire *ponto nox incubuit atra.* Je ne soupçonnais dans ces mots incolores ni piège, ni charme. Et j'avais fait, selon l'antique loi, le mot à mot. « *Et nox atra*, et la nuit noire, *incubuit*, s'est couchée, *ponto*, sur l'océan ». Bellessort, éveillé plus que moi, jouissais de m'avoir ferré. Je vis sur son front les veines former un V redoutable, signe d'une fureur. « Ne dérangez jamais la suite des mots ! Chez Virgile l'ordre est langage aussi... Voilà

comme il fallait traduire, Monsieur : *Sur la mer – la nuit – s'est couchée* – (ici un temps)... – toute noire. *Atra, atra!* criait-il, faisant passer le mot d'*atra* dans son gueuloir. C'est une *affreuse* nuit, Monsieur. Et *rebus nox abstulit atra colorem.* La noirceur de la nuit arracha même la couleur des choses... »

Bellessort me faisait voir au travail cet art de paysan, d'augure ou de prêteur, qui ne cherche pas à décrire mais à définir. Il nous disait, je me souviens, que Virgile évoque par le halo. Virgile laisse deviner le scintillement, l'intensité, j'ajoute : la résonance, la dilution de la qualité dans l'étendue, la croissance et la décroissance des choses et des êtres.

Bellessort, qui était amateur de couleurs, notait que Virgile préférait le rouge : l'or rouge de la lune, les crépuscules rouges, les armes rouges, la lumière de pourpre.

***

Selon les occasions, je me replonge en Virgile, un peu Narcisse en cela, espérant retrouver mes enfances. Cette année, plusieurs livres sont venus me rafraîchir. Pourquoi donc Virgile est-il, en 1960, de saison? Est-ce parce que Virgile est le poète des pressentiments, lui qui a perçu, à la fin du Bélier, les signes d'événements qui vont précipiter les choses (1)? Comme certains poètes de ce temps, (entre autres, Patrice de La Tour du Pin dans ses grands *Jeux*), Virgile détaché de lui-même, désabusé et toutefois lourd d'espoir, recomposait en lui par sa pensée la tradition du savoir humain ; il pressentait l'avénement d'un temps neuf *(un nouvel univers descend du haut des cieux)*. Sans le vouloir, mais parce qu'il allait jusqu'au fond de l'acte poétique, Virgile devenait mage, sibylle, prophète. Il avait la claire conscience d'être l'aboutissant du travail des siècles et fondateur.

***

Le plus beau petit livre que je connaisse sur Virgile est celui que Jacques Perret, professeur de Littérature latine à la Sorbonne, vient de publier aux *Éditions du Seuil*, avec des images choisies et des traductions personnelles dignes d'admiration.

Sous sa houlette, ma vision de Virgile s'est renouvelée. Et je me sens presque capable d'un nouveau commentaire...

Jusqu'à Jacques Perret, je n'avais pas grand goût pour les *Bucoliques*. J'aime la vraie campagne, cette Arcadie me paraissait artificielle. Pour ressusciter en moi les *Bucoliques*, il eût fallu être né en Provence, comme Marcel Pagnol, qui vient lui aussi de traduire les *Bucoliques* en très beaux vers (2) et avec lui, avoir gardé

(1) Il faut ici signaler la réédition du portrait de Virgile par Brasillach. (Édit. Plon.)
(2) Édit. Grasset.

les chèvres de Provence, dans les ravins de Baume, roulé dans un manteau de laine, la corde du bouc attaché à votre pied.

Mais dans nos campagnes du Centre sans transhumance, les bergers n'ont pas de règne.

Puis les *Bucoliques* à mes yeux pâlissaient devant Théocrite, tel que M. Legrand me l'avait révélé à Lyon jadis. Chez Théocrite, j'ai goûté une fraîcheur sensible, un contact, un frémissement, comme dans le *Cantique* ou dans la meilleure part de *Colette*. Les *Bucoliques* me paraissaient un jeu de patience, qui reporte l'attention sur la subtilité de l'auteur plus que sur l'objet.

C'est pourquoi j'avais été séduit en lisant dans *les Belles Lettres* l'étude de M. Maury, chef-d'œuvre d'interprétation (1).

Peu de temps avant sa mort, dans l'arrière-boutique de la Libraire Budé, ayant interrogé mon vieux maître M. Mazon, il m'avait dit son accord avec Maury. Et je crois que Perret, si difficile et si rigoureux, approuve aussi Maury.

Il serait trop long d'indiquer dans ce *Journal* l'hypothèse de Maury, ses preuves, ses raisonnements. Je me borne à l'essence.

Les *Bucoliques* sont construites comme un Temple et selon cette figure :

V

IV	VI
III	VII
II	VIII
I	IX

X

La première *Bucolique* annonce la IXe, qui, dans la mémoire, lui fait face. Il s'agit des malheurs paysans, des personnes déplacées par les guerres. Disons : *Des épreuves de la terre.*

La IIe *Bucolique* figure la VIIIe. Le thème est dans *les Épreuves de l'amour*. L'ensemble de ces quatre poèmes présente 333 vers.

La IIIe annonce la VIIe : méthode de libération des épreuves par la poésie, *Musique humaine.*

La IVe figure la VIe : il s'agit des prolongements cosmiques : *Musique divine*. Cet ensemble compte 333 vers ; 666 est un chiffre mystérieux et parfait.

Plus profonde est la symétrie verticale : celle de la Ve *Bucolique*, qui parle de la gloire de la vie pastorale, centre du recueil et symbole de *résurrection*, — avec la Xe, qui est sa contre-partie, sur la *mort*. Le rêve s'y défait : la passion, le désordre et le malheur règnent de nouveau sur le cœur, que la nature, l'amitié, la poésie auraient dû rendre invulnérable.

Cette leçon des *Bucoliques* semble triste. L'univers magique

(1) *Le Secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques*, Lettres d'Humanité, t. III, Paris, 1944, pp. 71 à 147.

s'y décompose. Le moment privilégié, l'instant, l'extase ne peuvent durer comme dure l'existence. Kierkegaard dirait que le stade esthétique est dépassé. Tristesse de conversion. Joie.

Avec les *Géorgiques* apparaîtra la révélation : celle du travail, de la patience, de la profondeur de l'être.

Ces combinaisons arithmétiques, ces calculs de symétrie paraissent étranges. Et pourtant il faut s'y rendre. Virgile devait composer en gardant sous les yeux quelque table numérique ; il savait exactement l'étendue d'une partie, sa place dans la structure. Ainsi travaille l'architecte.

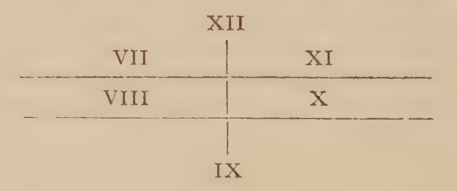
Jacques Perret m'explique la différence de Virgile avec les modernes, qui composent ligne à ligne. Mais c'est travailler pour celui qui lit, qui oublie la ligne passée. La vraie mémoire, c'est l'esprit qui recompose le poème entier dans l'espace intime de l'intelligence où vraiment je le possède, parce que je puis le comparer lui-même à lui-même, à chaque heure du jour ou de la nuit. Il paraît qu'on retrouve des dispositions analogues chez Tibulle, chez Properce, chez Lycophron. Je crois avec M. Quiévreux qu'il existe des calculs de ce même genre pythagoricien dans l'Évangile de saint Jean (1).

C'est une chose singulière qu'il ait fallu attendre notre époque pour découvrir de tels ajustements. Et que ce soit vers l'an 1950 que les *Bucoliques* aient enfin trouvé leur intelligence comme si Virgile avait travaillé pour les lecteurs du XXe siècle après sa mort.

***

Jacques Perret, dans un ouvrage plus ancien sur *Virgile, l'homme et l'œuvre* (2) a proposé une interprétation de *l'Énéide* selon le même schéma, la même modulation profonde.

L'architecture de la seconde partie de *l'Énéide* serait la suivante :



Les livres IX et XII seraient écrits à la gloire d'Énée et de la valeur troyenne. Et c'est pourquoi, au livre IX, l'épisode si beau de Nisus et d'Euryale est placé en un foyer de l'œuvre ; Virgile y a peint, face à la brutalité des Italiens d'alors, la force d'âme troyenne qui était dans sa nature, mélange subtil de tendresse et de courage.

Comme les *Bucoliques* et *l'Énéide* s'éclairent depuis que je

(1) Voir *Vie spirituelle*, 15 février 1952, pp. 111 à 134.
(2) Édit. Boivin-Hatier.

vois leur ordre subtil qui tremble et qui se calcule comme celui des étoiles dans une constellation !

La prosodie latine ne peut supporter certains mots : ainsi *nuptiae* (mot pourtant si mystérieux) sera toujours interdit à un poète latin. En revanche *Amaryllida, Hyrtacides* ont leur place toute prête dans un vers. J'imagine que Virgile, comme Valéry, se donnait d'abord des fragments parfaits. Puis, qu'il tentait de remplir les vides. Sa technique devait ressembler à celle des mots croisés (exercice si excitant), qui fait surgir le mot dans un vide bien défini.

Et je comprends davantage les *Bucoliques*, depuis que j'y discerne un « poème-croisé ». Virgile compare son travail à celui du vannier. C'est bien cela : il croise, il *entrelace*.

***

Mais, nous voici devant les *Géorgiques*. Car il faut appliquer à Virgile sa méthode synoptique, avoir sans cesse à l'esprit les trois moments : *Bucoliques*, *Géorgiques*, *Énéide ;* et voir Virgile par deux fois se renouveler, s'approfondir, s'accroître.

Un des beautés des *Géorgiques* est dans la désignation. Jacques Perret pour le faire entendre compare encore Virgile aux modernes. Il ose avancer que nous ne savons plus voir spirituellement. L'homme contemporain, dit-il, n'a le choix qu'entre la décomposition, le miroitement des toiles impressionnistes ou la reproduction sotte du photographe, — comme il n'a le choix qu'entre la description de catalogue et la poésie (symbolique ou romantique) qui nous enlève au vrai contact. Virgile nous place en face de la chose même. Il la cerne dans son contour. Il la décrit telle qu'elle est. Il ne substitue pas à la chose un autre être plus pur qu'elle. Il ne cherche pas un au-delà, mais un au-dedans de la chose.

Les *Géorgiques* ne sont pas une poésie champêtre mais un traité scientifique de la terre, où la poésie procède de la vérité prise au niveau de l'observation mais plus profondément aperçue que par le savant, parce que le fait est lié à l'univers et que l'univers baigne dans l'esprit.

Jadis Bellessort m'avait fait entrevoir cela. Il atteignait le maximum d'équivalence avec ses rythmes et ses rimes. Je me récite encore sa traduction. Ainsi :

> Le soir, la main sur les fuseaux, la jeune fille
> Si la mèche charbonne et si l'huile pétille
> Dans la lampe de terre aux reflets hésitants
> Peut même en son logis prévoir le mauvais temps.

qui traduit

> *Ne nocturna quidem carpentis pensa puellæ*
> *Nescivere hiemen, testa cum ardente viderent*
> *Scintillare oleum et putres concrescere fungos.*

***

Ou encore, ces vers que j'ai vu se produire devant nous, au printemps de l'an 18, pendant les dernières batailles :

Pascitur in magna Sila formosa juvenca.
Illi alternantes multa vi prœlia miscent
Vulneribus crebris ! lavit ater corpora sanguis... (1)

Une belle génisse au flanc du mont Sila
Pâture : tour à tour deux taureaux dans l'éclat
De leur force à coups drus, engagent la bataille.
Un sang noir sur leur corps coule de chaque entaille...

La comparaison du français avec le latin permet de mesurer la supériorité de la langue latine pour ces descriptions en profondeur. Les mots latins de la poésie (qui ne sont pas ceux de la prose), outre qu'ils ont une qualité qui fait de chaque vocable un poème en raccourci, présentent une sorte de troisième dimension. Leur écho et leur relief sont tels que Virgile, pour nous élever à l'état poétique, n'a pas besoin d'user de la métaphore, ni même de varier les rythmes, mais seulement, comme le prêteur ou le prêtre, de dire ce qui est. Heidegger serait satisfait : Virgile *dévoile* l'être toujours.

Revenons maintenant aux *Bucoliques*. Comparons les deux rythmes, les deux durées.

Jacques Perret dit que les *Bucoliques* nous maintiennent dans une féérie faite d'instants musicalement mais non réellement accordés : univers arcadien, fragile ! La cigale crie avec son bruit dissonant. « Imagine-t-on, dit-il, les *Bucoliques* autrement que sous un étincelant soleil?... Nuit absente, cette nuit qui est durée, tandis que le jour est moment : absents les arbres qui calment, alors que le soleil excite, exalte. Pas de saisons. Ouvrez les *Géorgiques :* ciel nocturne, calme de ses grands changements circulaires, fêtes, travaux, réalités... »

Les *Géorgiques* donnent l'idée de l'éternité de l'homme et de l'art, de la *constance*, de l'équivalence, et même d'un certain christianisme latent, antérieur au Révélé, et qui tient à l'évangile de la terre même. Ce que dit Jacques Perret des *nocturnes* dans Virgile mériterait d'être développé davantage. Il y a toujours du *nocturne* chez Virgile, en ce sens que les ombres semblent s'allonger, que les lignes flottent sur leurs contours, que la lumière n'est pas proposée directement mais reflétée. Pourquoi dans *l'Énéide* ce qui en moi surnage, ce sont les moments nocturnes : ainsi lorsque dans le second chant on voit tomber les astres (*suadentque cadentia sidera somnos)*, ou lorsque Euryale dit à Nisus ce mot intraduisible et qui décrit si bien le silence dans la campagne : *silent late*

(1) On trouvera la suite dans Bellessort, *Virgile*, p. 126. Édit. Perrin.

loca? Le silence des lieux, espèce de prières de l'espace accompagne chez Virgile les travaux, qui sont par ce silence enveloppés de pensée.

***

Il faudrait longuement parler de *l'Énéide* avec Jacques Perret, qui la connaît encore mieux que Bellessort. Perret nous la fait ressaisir dans son rythme profond; il définit parfaitement cette récapitualtion de l'histoire par le souvenir troyen et la prophétie romaine; en somme Dieu au travail dans le temps, comme le Paysan suprême, œuvrant à travers les obstacles et les libertés.

Virgile alors s'accomplit. L'instant poétique, il l'avait dépassé pour chanter les travaux de la terre ; et voici qu'il dépasse le temps paysan (entrelacement des tâches agricoles et des signes du ciel) pour découvrir le temps de l'histoire, durée chargée d'échecs, de mutations et d'intersignes, — mais où Rome *demeure :* cette Rome que Virgile projette à sa pauvre origine, et qu'Énée fonde sans le savoir, en visitant Évandre sous sa hutte de chaume, où l'on entend les bœufs mugir dans ce bas-fond qui sera le forum.

***

Les héros d'Homère, comme les guerriers dans la bataille, vivent dans une durée décomposée, où l'instant les arrache et les possède. Énée ne vit pas dans l'instant, ni dans cette rhapsodie d'instants qu'est l'histoire pour un enfant, pour une femme passionnée, pour un soldat. Énée est occupé jusqu'à l'hallucination par Troie et par Rome, je veux dire : par le passé et par l'avenir. Didon lui réclame l'instant de l'amour, le spasme. Énée répond par la pensée de l'avenir : il a tant à faire encore ! Et, lorsque la Sibylle lui parle de cet avenir, il répond : tout cela je le sais; en moi-même, en esprit, tout ce que tu me dis déjà je l'ai vécu. *Omnia præcepi atque animo mecum ante peregi.* On pourrait même penser que cette divination qu'Énée a de son avenir (et qui le fait secrètement ressembler au Christ de saint Jean) a pour conséquence d'ôter à son présent le trouble d'incertitude, la densité, le charme, la blessure.

Énée est ici l'image d'un homme arrivé à son point de sagesse, possesseur de ces deux substances de soi qui sont le passé spirituel et l'avenir assuré par un ferme espoir ; il vit dans le présent de sa vie entière et non pas dans l'exaltation momentanée du héros. Ce mélange chez lui de nostalgie et d'espérance (qui le fait si peu romain et encore moins grec ; qui le rend distant de lui-même et comme automnal) m'avait toujours paru le propre d'Énée, ce qui le caractérise, ce que Virgile rend par ce mot, intraduisible en français sans ridicule : PIUS ÆNEAS.

Jacques Perret me permet de me prouver ces intuitions vagues.

Je lui dois enfin de m'avoir fait comprendre que la grandeur d'Énée vient de sa faiblesse, j'entends : d'une faiblesse sentie mais surmontée.

Et moins par sa volonté propre que par une coïncidence avec cette loi supérieure de son être : sa *mission*, qui est aussi son *salut*. Jacques Perret nous fait sans doute presque des confidences, lorsqu'il écrit : « Que de fois, lassé lui-même, son exemple nous a-t-il réconforté ! Que de fois l'avons-nous admiré d'être resté bon à travers les épreuves de l'âge mûr et les tâches de l'histoire ! » Puis, admirablement (et cela est écrit après cette dernière guerre) :

« Un enfant à la main, le vieillard Anchise et les dieux sur son dos, une ville en flammes qui s'écroule derrière, partant vers les montagnes à l'aube. Notre vie ».

Il est de fait qu'Énée ressemble à l'homme du troisième millénaire, tel du moins que je me le figure à mes heures sombres : vagabond sur la terre, appelé à fonder de nouveau à partir de rien. Einstein disait qu'après la guerre atomique la seule arme redeviendra le silex.

Sans doute Virgile en Énée s'est-il décrit lui-même. On le devine sensible aux influences, facilement « lassé et poussiéreux » comme le pèlerin. Mais dans son projet Virgile était inébranlable, ravitaillé par sa faiblesse comme d'autres par leur force. Et toujours fluctuant, balloté, réfléchi, balançant, *roulant* dans la nuit beaucoup de décisions possibles, ferme toutefois dans l'obéissance à son destin. Malchanceux toujours, et toujours malgré tout vainqueur :

Disce puer virtutem ex me verumque laborem,
Fortunam ex aliis.

Enfant, apprends de moi le courage, le vrai travail.
A d'autres de t'enseigner le bonheur !

Jean Guitton.

Les images, la justice, à l'épreuve

A Francine Camus.

J'ai vu naître le cinéma, j'ai suivi ses progrès vertigineux, je ne me sens pas capable de mesurer son action.

Grâce à lui, l'image a gagné et gagne sur le concept. Elle a un pouvoir de séduction plus ample et un pouvoir de persuasion plus fort que les mots — affaiblis par la diversité des langages et sans doute par l'abus du mensonge : l'image aussi peut mentir, mais on le sait moins.

Peut-être les mots jouaient-ils un rôle abusif dans le monde de mon adolescence. On avait lieu de craindre l'étiolement des symboles, dans le triomphe des concepts. Ces symboles évanescents, Mallarmé sentait l'urgence de les piper. Après quoi les surréalistes saluèrent la nouvelle « vague de rêves ». On se méfiait de l'intelligence « notre pire ennemie », disait Cocteau.

Mais le déclin du concept comporte ses inconvénients, lui aussi.

Celui de justice est devenu, je le crains, plus trouble qu'il n'était.

Je viens de lire des hommages à Camus. De son vivant, il s'irritait un peu qu'ayant publié tout un volume de *Chroniques algériennes* on s'obstine à lui demander pourquoi il ne parlait pas de l'Algérie. Cette irritation, je doute que les hommages qu'il a reçus la dissiperaient (1).

Camus voulait parler de l'Algérie selon la justice, et donnait par là-même aux uns et aux autres, l'impression qu'il n'en avait pas parlé du tout.

C'est, je crois, que l'Algérie est devenue une donnée magique, elle évoque des images plutôt que des idées : un Arabe tend les mains à la France qui refuse de les serrer, un Français ouvre ses bras à un Algérien qui brandit un couteau contre lui, des musulmans emprisonnés dans la ronde sinistre de Van Gogh, une famille de colons qui, sa journée finie, couche ses enfants, et s'endort pendant que, surgis de l'ombre, les hors-la-loi incendient la maison où on ne trouvera que des cadavres égorgés. Ces images confèrent aux mots : indépendance, intégration, autodétermination, sécession — un sens qui étonne bientôt ceux-là même qui les ont prononcés.

(1) *On vient d'ailleurs de remettre en librairie les* Chroniques algériennes. *Peut-être voudra-t-on bien s'apercevoir qu'elles existent. Je me réserve d'y revenir.*

Quand le général de Gaulle a dit : « L'Algérie de papa est morte » il était en droit de croire qu'il énonçait, simplement, un fait d'évidence. Peu de pays ont plus changé en un demi-siècle. Mais pour d'aucuns, cette phrase signifia qu'ils risquaient de se voir confisquer la maison qu'ils tenaient de leur père.

C'est qu'il n'est pas facile de discriminer le juste et l'injuste, même pour Socrate, même pour Platon. Pour y parvenir, il ne suffit pas de juxtaposer ni d'apposer les unes aux autres des images.

Nous avons tous appris qu'un propriétaire va contre la justice, quand il confisque à son profit toute la plus-value que le travail des autres confère au terrain qu'il possède.

Cette injustice, les Européens d'Algérie en ont profité, en profitent. La France sent et sait qu'elle a, envers les musulmans d'Algérie, non seulement des devoirs, mais une dette.

Toutefois — de frustrer une personne des fruits de son travail, n'est pas moins injuste que de lui donner abusivement, les fruits du travail des autres.

Je viens de voir, non loin de chez moi, une famille de Parisiens construire en bordure de la route, une petite maison : terrassement, maçonnerie, charpente, peinture, ils ont tout fait, tout seuls. Cette propriété-là, Proudhon serait assurément le dernier à dire qu'elle constitue un vol. Beaucoup de propriétés françaises en Algérie ne sont pas moins légitimes ; cette légitimité, il serait absurde que des Français la contestent, alors que M. Ferhat-Abas ne la conteste pas. Et il serait absurde que des « intellectuels » qui ont défendu les droits des minorités dans tout le monde, estiment que seule la minorité française, en Algérie, ne doit pas être défendue. Même s'il n'avait pas été d'origine algérienne, je doute que Camus ait souscrit à cette absurdité.

Opposer à des propriétaires, après une prescription d'un siècle, les droits des propriétaires antérieurs — qui n'ont ni défriché, ni cultivé, ni bâti, c'est ressasser Ricardo, mais à contresens et à rebours. C'est revenir, en l'inversant, à la « rente du sol ». Quel socialiste admettrait que les anciens propriétaires de Manhattan revendiquent les parcelles que leurs aïeux ont cédées pour quelques dollars, et qui valent à présent, des millions de milliards?

Mais il devient de plus en plus difficile de parler avec justice, dans le monde où nous vivons ; et qui semble moins soucieux d'empêcher l'injustice que de la compenser par des injustices de sens contraire.

Les images prévalant sur les concepts, peu de personnes croient à la justice, même quand elles l'invoquent. L'État français qui fait en Afrique de si grandes dépenses n'a pas dédommagé équitablement — si je dois croire ce que j'entends dire — les Français venus au Maroc sur sa foi, et contraints à le quitter par le changement de la conjoncture politique.

Blasé par les horreurs du monde moderne, chacun se résigne peu ou prou à l'oppression d'autrui, la peur d'être opprimé soi-même augmente d'autant plus. Elle devient si forte, qu'on finit par mettre en elle ses espoirs, par se figurer qu'elle est le garant

de la paix. On finit par l'adorer, comme le personnage de Camus qui finit par adorer le fétiche de ceux qui lui ont arraché la langue. La crainte, l'injustice, la cruauté, parsèment la terre de ces engins explosifs dont M. Khrouchtchev dit avec raison qu'il faut bien qu'on les désamorce (et pas en Algérie seulement), Peut-on y parvenir quand l'image fait prime sur le raisonnement. et que les esprits de chacun sont dominés par un certain tableau dont leur lyrisme avive toujours davantage les couleurs?

U.S.A. 1960.

Le niveau de vie du peuple américain reste le plus élevé du monde.

Mais on sent, fût-ce à travers l'étendue, toujours rapetissée de l'Atlantique, la tension des États-Unis déchirés entre leur mystique traditionnelle du progrès et leur soif croissante de stabilité. Ils gardent l'idéologie des pionniers et développent un esprit de retraités.

Cette contradiction est sans doute un des fonds du monde moderne, lequel continue l'épopée de Jules Verne, mais le fait d'un pas plus boiteux.

Malgré l'éloquence des discours optimistes, il semble que le désir de sécurité l'emporte de plus en plus sur le désir de progrès.

L'économie américaine peinera sans doute pour s'adapter à cette transformation du sentiment public.

Le progrès comporte ses risques et ses sacrifices ; il est difficile que tout s'améliore, se transforme et que rien ne change. On peut imaginer des voitures tout en nylon, mais non pas avec une stabilité totale des aciéries. Le peuple américain se trouve d'autant plus au pied du mur que le temps est passé où il gardait seul un outillage intact, tous ses concurrents ayant vu leurs usines s'effondrer sous les obus. Il doit relever un certain défi, trouver le mot d'une certaine énigme. Le sphinx déjà le guette.

Je doute d'ailleurs que l'Europe ait à se réjouir des difficultés américaines ; les États-Unis sont sa fille, comme était la Sicile pour l'Hellade ; et les contradictions que les États-Unis manifestent, l'Europe probablement, les recèle, quoique ses structures plus complexes en rendent les symptômes moins apparents. Elle aurait tort si, comme en 1929, et malgré la terrible leçon des années 30, elle ne comprenait pas que toutes les tempêtes américaines finissent tôt ou tard sur ses côtes.

EMMANUEL BERL.

Les amateurs

La langue française est vraiment pleine d'embûches et de caprices. Le mot d'*amateur* a fini par y signifier un homme qui n'aime rien, du moins profondément, et les termes d'importation comme *dilettante*, qui voulait dire passionné, n'exprime chez nous que le contraire. Enfin, résignons-nous à ce vocabulaire. Il n'y a pas très longtemps, nous avons lu des critiques où des écrivains notables et sûrement férus de leur travail se voyaient traités d' « amateurs ». On a qualifié ainsi M. René Béhaine ou feu Joseph Malègue : l'un qui vient d'achever un gros roman cyclique, l'autre dont on a publié le second livre, posthume celui-là et inachevé... sort exceptionnel qu'il partage avec *l'Homme sans qualités* de l'Autrichien Musil. La question n'est pas de savoir quelle place au juste tiennent ces œuvres dans l'histoire littéraire, mais bien quel diplôme il faut obtenir pour être classé professionnel dans ce sport où le porte-plume confère des gloires moins éclatantes et plus fragiles que la bicyclette ou le ballon.

Si le malheur nous arrivait — ce qu'à Dieu ne plaise ! — d'écrire une sociologie de la littérature, il faudrait bien étudier l'évolution du goût, des mœurs et de l'opinion publique à cet égard. Disons vite que les éditeurs s'entendent aussi mal que les bons confrères à distinguer l'écrivain amateur du plumitif professionnel.

Les morts, bien entendu, sont vaincus d'avance. Les vivants ne doivent pas non plus se présenter comme trop vieux ou trop riches. Dans un monde où la jeunesse est proclamée souveraine, les débutants ont avantage à débuter dès la vingtième année. Après la quarantaine, ils risquent de faire piètre figure, à moins qu'ils ne cachent leur état-civil, leur personne physique. Nous pourrions citer une dame presque mûre qui se fit passer pour une jouvencelle américaine, qui ainsi fut aussitôt distinguée, admise, embauchée par un éditeur bien connu. Il lui adressait même des lettres personnelles « Ma chère enfant »...

On ne m'a pas dit si l'imposture avait duré longtemps ni si cette brave sociétaire de l'hôtel de Massa était passée au rang des fruits verts et des *best-sellers*... Une autre romancière, il y a trente ans, eut l'idée généreuse de fonder un prix littéraire, qui ne fut pas sans éclat. Le résultat, ce fut que les marchands de papier lui réclamaient des fortunes pour imprimer ses livres, sans les avoir lus naturellement.

Le mécénat, comme l'âge peu tendre, forment donc des *handicaps* sérieux. Ils vous classent par avance dans la classe infortunée des amateurs. Oh ! certes le talent ou le génie peuvent vaincre ces terribles obstacles. Marcel Proust, réputé comme riche et mon-

dain, avait toujours édité à son compte ses premières œuvres et même les premiers tomes du *Temps perdu*. On sait que, même quand il fut célèbre, des académiciens comme Anatole France ou Maurice Barrès, résistaient fort à le prendre au sérieux. Par bonheur il trouva des partisans dans le camp même où ses relations eussent pu le perdre : chez des salonnards, chez des journalistes qui par hasard avaient fréquenté dans le gratin. Ce serait le lieu de se demander si, par l'effet de circonstances analogues des chefs-d'œuvre ont été étouffés dans l'œuf. On nous a parlé d'un colonial qui, vers 1910, se sachant atteint d'une maladie mortelle, apporta à un éditeur de la rive gauche, aujourd'hui disparu, une douzaine de romans où il avait mis toute son expérience et toutes ses aventures. Il paya. On imprima. Et il mourut. Et ses livres furent aussitôt mis au pilon, sans que personne en ait eu connaissance. Offre-t-il un cas burlesque ou tragique? Faut-il parler de cet amateur avorté comme d'une étoile éteinte ou d'un pauvre maniaque? On ne saura jamais.

Demeure dans l'empire innommé du possible,
Mon fils le mieux aimé, qui ne naîtra jamais!

a dit noblement et pesamment le pauvre Sully-Prudhomme. Les œuvres sublimes doivent abonder dans l'empire du possible, du virtuel. Pourquoi n'y en aurait-il point, dans celui du réel, de méconnues? Après tout, comme il a toujours paru assez de livres pour contenter les lecteurs, comme la production déborde même beaucoup la consommation, on doit se consoler. L'amateur fécond nous compense certes la foule des amateurs stériles. Et au bout d'un certain temps, l'oubli ou l'ignorance de la postérité remettent au même niveau les ouvrages qui ont paru et ceux qui n'ont jamais vu le jour. C'est ce que dit encore le poète qu'honora le premier prix Nobel :

Mieux sauvé que les morts et plus inaccessible,
Tu ne sortiras pas de l'ombre où tu dormais.

Il y a quelque soixante-dix ans, Jules Lemaître éreinta Georges Ohnet et s'excusa ensuite : « Dans un demi-siècle, disait-il non sans modestie, qui se souviendra encore de M. Georges Ohnet et de moi? » Il se trompait, car le cinéma, les éditions populaires, les bandes dessinées ont perpétué une gloire à l'auteur du *Maître de forges;* et, ma foi, Jules Lemaître, défunt comme romancier ou dramaturge, a gardé sa place dans l'histoire de la critique... Mais cette ataraxie avait du bon : toutes les œuvres de l'esprit sont destinées à périr. Elles ne vivent jamais plus d'un millénaire, sauf dans les catacombes de l'humanisme et le columbarium des professeurs. Les auteurs, par conséquent, qu'ils aient semblé heureux ou infortunés, amateurs ou professionnels, gagnent la même immortalité précaire : moins encore, si l'on peut dire, car les livres survivent à leurs personnes. On peut monter encore *le Carthaginois*, on ne sait plus rien du citoyen Titus Maccius Plaute. On peut feuilleter *la Jérusalem délivrée* et avoir oublié totalement Ludovic Arioste. Homère lui-même par une apothéose cruelle

est passé au rang de fable. La « Religieuse portugaise » est déjà devenue un mythe contesté. Il est vrai que celle-ci n'a jamais été femme de lettres. Elle incarne le type de l'amateur.

Pour la sociologie dont nous parlions plus haut, il sera nécessaire de mesurer la place des divers écrivains dans la société selon les diverses époques, dont nous pouvons acquérir une notion très nette. Ce serait difficile pour l'antiquité et même pour le moyen âge. Aux temps classiques, chacun sait que tout homme de plume était un amateur. Il n'existait point de propriété littéraire. L'acquisition d'un « privilège du roi » autorisait à se faire imprimer, mais non à se défendre contre les contrefacteurs. Voltaire a gagné beaucoup d'argent avec ses écrits, mais il était aussi, par hasard, un formidable homme d'affaires. Les pensions, privées ou publiques, suffisaient à faire subister les gens de lettres. La Bruyère n'était pas plus un professionnel que le duc de La Rochefoucauld. La Fontaine fut un rentier et un fonctionnaire. Racine, quand il devint historiographe de Sa Majesté, abandonna les jeux un peu déshonorants du théâtre. Sa conversion religieuse coïncidait avec son ascension sociale.

Au XIXe siècle, qui a duré, comme on sait, jusqu'à 1914, la situation changea par l'institution légale des droits d'auteur et la protection du travail intellectuel. Ce fut l'œuvre d'associations qui pouvaient être dites, dès 1830, syndicales. Mais combien d'écrivains vécurent-ils réellement de leur plume, hormis les grands maîtres que l'on a classés pour tels, Hugo, Dumas, Balzac etc...? L'immense majorité était composée de bourgeois et de fonctionnaires. Sainte-Beuve a, presque toute sa vie, postulé et occupé des emplois lucratifs, de professeur, de gazetier, de sénateur ; sans quoi il eût mené une vie de tâcheron, même après qu'il fut habillé de vert... Comme naturellement il faut considérer la masse et non pas les exceptions, on reconnaîtra que la plupart des écrivains de gloire moyenne ont vécu d'autre chose que du produit de leur cervelle. Les poètes, bien entendu ; aussi bien Mallarmé que Leconte de Lisle, aussi bien Baudelaire que Paul Valéry à qui une renommée imprévue et tardive procura indirectement l'aisance, au prix de corvées dont il était le premier à médire et à souffrir. Mais les prosateurs, comment eussent-ils échappé au rond-de-cuir ou à la meule, c'est-à-dire aux fonctions de bureau ou aux servitudes de journalisme? Huysmans resta sous-chef de bureau, et aussi Armand Silvestre. Anatole France faillit demeurer nègre de librairie, Maupassant expéditionnaire et puis chroniqueur (exécrable). Il resterait à dresser des tableaux statistiques où paraîtra enfin le statut social de l'écrivain, depuis un siècle et demi. Si Barrès n'avait pas été riche, ou André Gide, ils n'auraient sûrement pas été Gide ni Barrès : autrement dit, une condition d'amateur favorisait l'activité de professionnel. Nous avons entendu Édouard Estaunié, haut-fonctionnaire des postes, ingénieur, mais aussi académicien, confesser qu'il n'avait pas gagné quinze cents francs-or dans toute sa carrière privée. Or il avait pu, grâce à ses emplois utiles, mener cette carrière et accomplir ses vœux d'écrivain. Comme professionnel il eût sans

doute sombré dans des besognes secondaires, il eût gâché, sinon sa plume, au moins son petit démon personnel. Nous retrouvons ici la querelle du « second métier. » Elle n'a cessé de diviser les gens de lettres. Elle ne sera pas tranchée ici. Car elle a cessé d'être aussi vive que naguère, et voici pourquoi :

La démocratie a porté ses fruits dans le verger de la littérature. Non point seulement parce qu'elle a généralisé l'instruction et répandu les lumières, mais aussi parce qu'elle a habitué la masse des citoyens à s'attribuer tous les droits de la ci-devant élite. Les profanes n'ont plus aucune vénération des spécialistes. « Pourquoi pas moi? » se dit le visiteur d'une exposition de peinture. Ou l'acheteur d'une collection de romans à bon marché. Ou l'auditeur de chansons radiophoniques. Les préjugés que causait jadis la superstition de la technique, ou l'horreur sacrée que celle-ci inspirait à l'ignorant, se sont évanouis dans tous les arts. De l'Amérique on a appris que les écrivains à succès sont presque toujours des autodidactes, des fils-de-leurs-œuvres, qu'ils ont commencé par être marchands forains, porteurs de journaux, garçons d'hôtel, etc... En France même, si l'on faisait une recension des prix littéraires, on reconnaîtrait qu'une préférence est toujours donnée à des gens que rien ne semblait prédisposer à l'art d'écrire : ils en ont d'ailleurs plus de mérite. Et certes, un fort contingent subsiste de châtelains, de médecins, d'ingénieurs, de coloniaux, mais l'effectif des sportifs, des aventuriers, des soldats, des marins, est considérable. Faut-il les appeler tous des amateurs, ou bien selon une plaisante métaphore, des parachutés?

Oui, si la littérature était comme jadis l'apanage des littérateurs, porteurs de peaux-d'âne et habitués des salons, des cafés. Non, puisque la valeur humaine, l'intérêt documentaire des œuvres priment désormais la qualité proprement esthétique, sur quoi au demeurant personne n'est d'accord. Il restera toujours des mandarins, comme on disait jadis (justement au temps de Jules Lemaître), un peu pédants, un peu vaniteux, au milieu d'une foule d'« écrivants » qui ne sont plus des écrivains, de « lisants » qui ne sont plus des lecteurs. Désormais la qualification d'amateur ne pourra s'appliquer qu'aux auteurs qui, par maladresse ou incurie, semblent ignorer les règles, modestes mais impératives, de leur art, pour plaire au public. Encore ces amateurs-là ont-ils souvent choisi la meilleure part. De grands succès ont favorisé certains ouvrages qui jadis eussent paru illisibles. Mlle de Scudéry était une professionnelle. Proust un amateur : quel des deux a le mieux placé l'enjeu de la partie qu'il menait? Qu'il menait contre la frivolité ou la routine de sa clientèle?

ANDRÉ THÉRIVE.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1960. 69598.